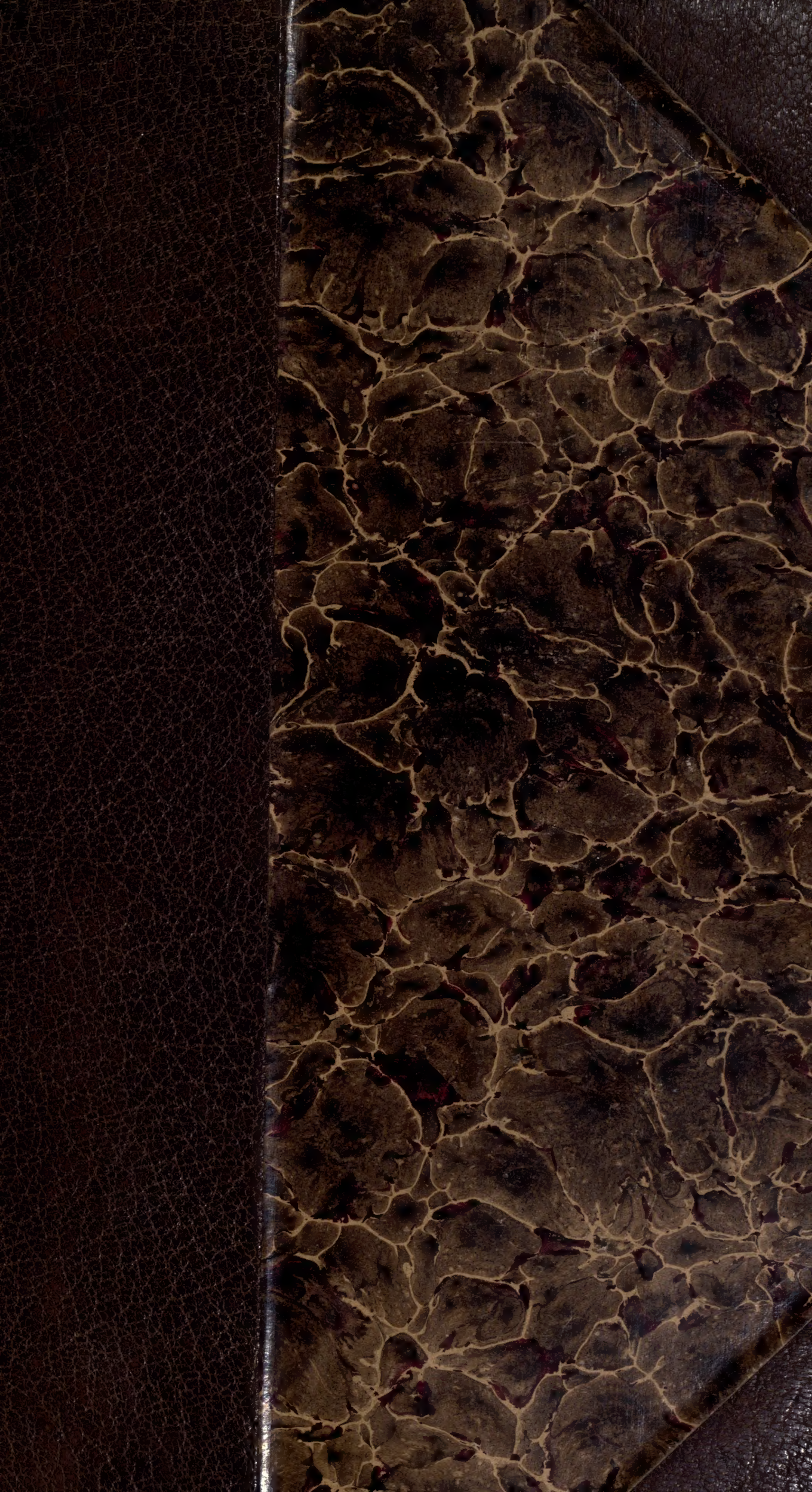
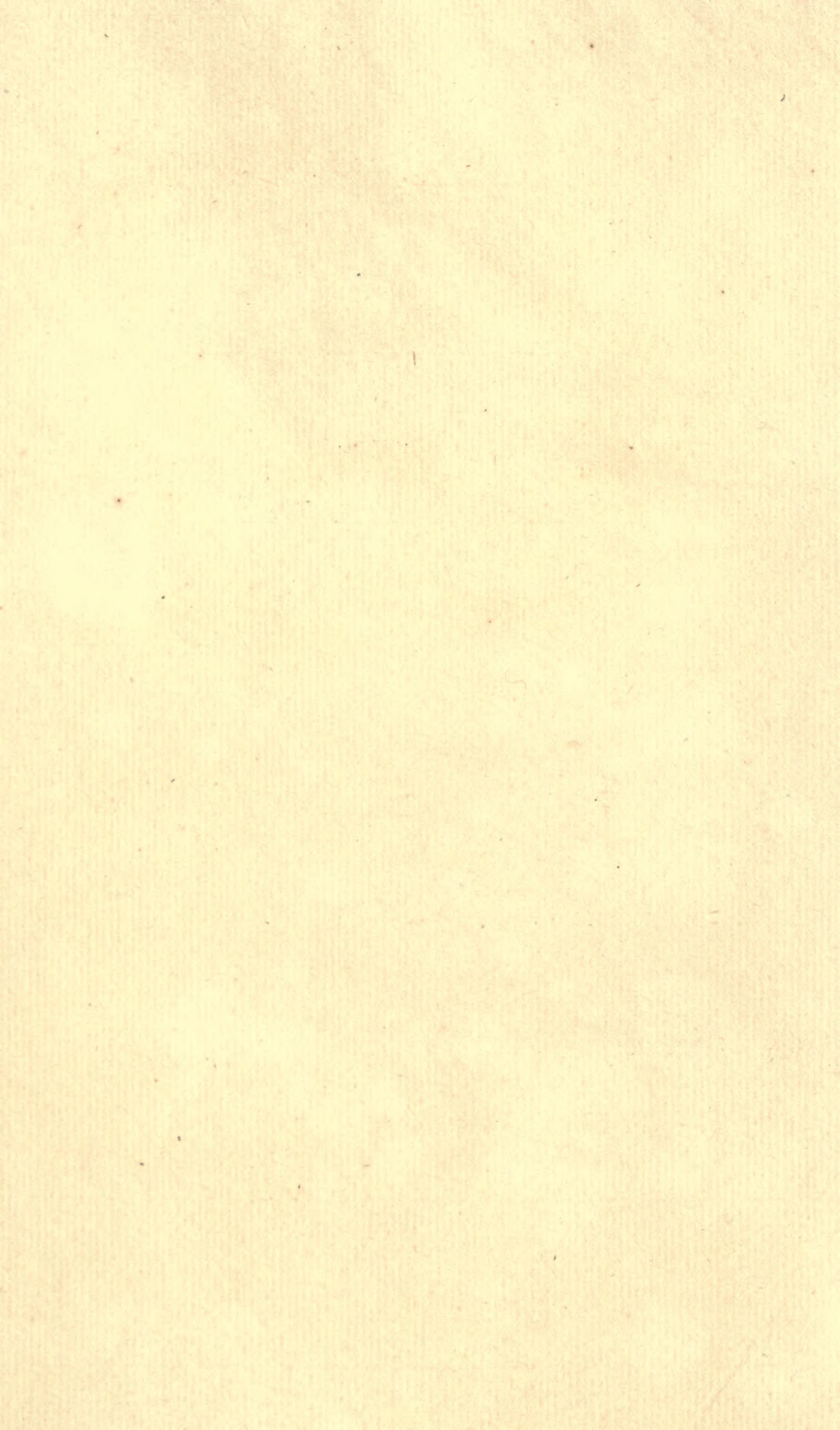










HERCULANUM

ET

POMPÉI.

TOME IV.

Typographie de Firmin Didot frères, rue Jacob, n° 56.

HERCULANUM

ET

POMPÉI.

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS
LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO,
ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES;

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS,

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ,

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ.

PEINTURES, TROISIÈME SÉRIE.

FIGURES ISOLÉES.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
RUE JACOB, N° 56.

M DCCC XL.





A d H V 2 P. 5

6 Pouces.

APOLLON.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

3e Série.

FIGURES ISOLÉES.

PLANCHE 1.

L'attitude de cet Apollon trouvé dans les fouilles de Civita, en 1755, est naturelle et bien sentie. Fatigué de chanter et de jouer de la lyre, ou se laissant aller peut-être à l'oisiveté qui engendre et qui nourrit la poésie :

> Carmina secessum scribentis et *otia* (1).
> Studiis florentem ignobilis *oti* (2).

ou bien encore donnant à son corps et à son esprit le repos que réclame l'étude, il est assis, et justifie ce mot bien connu du Philosophe : *Animus sedendo fit sapientior.* L'attitude que les artistes de l'antiquité ont donnée à chacune de leurs divinités paraît du reste avoir eu

(1) Ovide, *Trist.* I, El. I, v. 41. (2) Virgile, *Georg.* IV, v. 564.

une raison et une signification particulières. Vesta, toujours assise, faisait allusion à la stabilité de la terre (1). Mercure, qui avait tant d'occupation, était sur pied quand on ne le représentait pas prenant haleine sur un rocher ou sur un tronc d'arbre (2). Il appartenait à la dignité et à la majesté du roi des dieux de se montrer assis sur un trône. Mars, le dieu des combats, était debout. Enfin Apollon lui-même était souvent debout, et quelquefois assis sur un trépied. Dans la peinture qui fait le sujet de cette planche, et sans doute pour l'une des raisons que nous avons données, il est assis sur un trône d'une structure non ordinaire. Les trônes se composaient le plus souvent d'un siége et d'un marchepied détachés l'un de l'autre. Celui-ci est fait d'une seule pièce, et le siége en est planté sur un large marchepied que l'on appelait κλισίον pour le distinguer de l'escabeau mobile nommé θρανίον (3); la forme toute particulière du dossier appartient peut-être au meuble connu sous le nom de κλίνη ἀμφίκελος (*clinè amphikélos*) qui avait un dossier des deux côtés. Apollon retient négligemment de sa main droite la cithare dont il était l'inventeur, et que l'on n'a pas su distinguer de la lyre dont l'invention était attribuée à Mercure. Une couronne de laurier ceint sa tête sur laquelle il appuie la main gauche. Tout près de lui est un autre rameau de laurier. Cet arbuste dont Daphné

(1) Lipse, *de Vesta et Vest.*, ch. 3.

(2) Montfaucon, *A. E.*, tome 1, c. 8, § 3.

(3) Hesychius. Le Scoliaste d'Aristophane, *in Plut.* v. 545.

avait pris la forme pour se soustraire aux désirs d'Apollon, devait être cher à ce dieu qui le dépouillait de ses branches pour en orner son front, ce qui lui valut les dénominations de δαφναῖος, δαφνοφόρος, δαφνογηθὴς, δαφνίτης, *daphnaios, daphnophoros, daphnoghetès, daphnitès.* C'est aussi pour cette raison que le temple de Delphes était entièrement décoré de laurier. Des trois choses qui, suivant Anacréon, étaient consacrées à Apollon :

> Ἱερὸν γάρ ἐστι Φοίβου
> Κιθάρη, Δάφνη, τρίπους τε (1).

la *cithare,* le *laurier* et le *trépied,* il ne manque à cette peinture que le trépied. Le laurier était aussi l'attribut des poëtes et des devins. Hésiode raconte que les Muses lui mirent dans les mains une branche de laurier, et qu'il fut poëte aussitôt. Il paraît aussi que dans les festins, les convives qui ne savaient pas jouer de la lyre, poëtes ou rapsodes, ne pouvaient chanter qu'en tenant à la main une branche de myrte ou de laurier. Les devins donnaient le nom d'*Ithynterium* (2) au laurier qu'ils portaient à la main, et la vertu de cet arbuste était si bien reconnue, que ceux qui voulaient prédire l'avenir en mangeaient les feuilles, d'où on les appelait δαφνηφάγοι *daphnèfagi* (3). Ainsi, sans tenir compte de l'amour d'Apollon pour Daphné, à titre de poëte et de devin, il pouvait très-bien en avoir l'attribut principal; une longue drape-

(1) Anacréon, *Ode* 64, H. *in Apoll.*

(2) Hesychius, *in* Ἰθυντήριον.

(3) Lycophron, v. 6 et son scoliaste.

rie verte lui descend des épaules le long du dos, et lui couvre les jambes et une partie du côté droit; le reste du corps est nu. C'est ainsi qu'il est représenté dans les médailles des Colophoniens et des Tralliens décrites dans Patin et dans Spanheim (1). Ses pieds sont chaussés de sandales. Cette particularité aurait pu porter à croire que notre figure représente un Apollon *sandaliarius* qui avait un temple à Rome dans un quartier nommé *vicus sandaliarius*. Mais comme cette peinture a été trouvée dans le lieu qui contenait aussi les Muses, et que cette circonstance ainsi que la similitude du genre ont fait penser que ces neuf tableaux appartenaient à une seule et même collection, on a mieux aimé y voir un Apollon *Musagète* ou *conducteur des Muses*. Cette qualification, qui a d'ailleurs été donnée aussi à Hercule (2), appartenait de droit à Apollon, soit parce que ce dieu dirigeait et réglait l'harmonie du chœur des Muses (3), soit encore parce que, suivant une tradition antique, Osiris avait confié à Apollon la direction et la garde de neuf jeunes filles qui, pendant le cours de ses expéditions guerrières, le charmaient par l'harmonie de leurs voix et les accords de leurs instruments (4).

PLANCHE 2.

Pourquoi l'auteur de ce tableau n'a-t-il pas écrit au-

(1) Cuperus, *in Harpocr.*

(2) Eumène, *in Orat. pro schol. instaur.*; Plutarque, *Qu. Rom.*, 59, p. 278.

(3) Pausanias, V. 18.

(4) Diodore, liv. I, 18; Strabon, X, p. 468; Plutarque, *Symp.* IX, 13; Orphée, *dans les hymnes*.

PEINTURES.



H. Roux aine et Ad. Bouchet A. d'H. V. 2. P. 53. Lith. d'Adrien.

6 Pouces.

URANIE.



dessous le nom de la Muse qu'il a voulu représenter, comme on l'a fait pour les autres Muses comprises dans cette collection? La réponse qui se présente le plus naturellement, c'est que le peintre aurait cru faire tort aux connaissances et à la perspicacité de son public, s'il avait désigné autrement que par ses attributs la *Muse de l'astronomie.* Cependant on peut expliquer d'une autre manière cette exception à la règle qui a été suivie pour les sept autres Muses. Les anciens écrivaient quelquefois leurs inscriptions avec des symboles. Cicéron (1), par exemple, fit sculpter sur un vase qu'il dédia aux dieux, un pois chiche en relief à la suite de son prénom et de son nom *Marcus Tullius.* Le ciel, chez les Grecs, s'appelait οὐρανὸς *ouranos* (de ὅρος *limite* et de ἄνω *en haut*) (2). Il serait donc possible que l'artiste, au pinceau duquel nous devons cette Muse, eût voulu donner une preuve de la subtilité de son esprit en nommant *Uranie* par le ciel *ouranos* qu'elle tient dans sa main. Cette explication ne serait pas dénuée de fondement si la sphère avait été peinte en forme d'inscription au-dessous de la figure. Dans tous les cas elle donnerait à penser que le peintre était Grec, ou bien encore que le peuple d'Herculanum qui devait son origine à la Grèce, en avait retenu la langue et sans doute les mœurs. La tunique d'Uranie est jaune, son manteau est bleu clair. Elle montre de la main droite avec une verge une sphère qu'elle tient dans

(1) Plutarque, *Apoph.* p. 204.

(2) Aristote, *du Monde.*

la main gauche, et dont elle fait sans doute la description. Elle est assise sur un siége que l'on appellerait *hémicycle,* si ce nom ne paraissait s'appliquer plus particulièrement aux *lits tricliniaires* connus sous le nom de *sigma* (1), et à un édifice demi-circulaire où étaient disposés des siéges pour la conversation (2). Ce siége serait plutôt un de ceux que les Romains appelaient *lecticulæ lucubratoriæ*, et qui servaient à la fois pour l'étude et pour le repos (3). Uranie devait, en raison de la science à laquelle elle préside, connaître les fatigues de la méditation; elle sera placée très-convenablement dans une *lecticula lucubratoria.* Cette Muse a toujours présidé au mouvement et à l'harmonie des corps célestes.

Οὐρανίη πόλον εὗρε, καὶ οὐρανίων χόρον ἄστρων (4).

Nous ferons observer ici, en passant, que le mot πόλος *polos,* chez les Grecs, fut employé originairement pour désigner le circuit d'une chose quelconque; qu'on s'en servit plus tard pour nommer le mouvement du ciel ou le ciel lui-même; et que les peuples modernes l'ont enfin appliqué aux extrémités de l'axe de la sphère céleste (5). L'invention de l'astronomie a été attribuée aussi à *Vénus céleste* ou *Astarté*, qui paraît être la même qu'Uranie (6). Parmi les peuples de l'antiquité les Chaldéens, les Baby-

(1) Pollux, VI, sec. 9.
(2) Cicéron, *de Amicit.* ch. 1.
(3) Suétone, *Vie d'Auguste,* ch. 78.
(4) Épigramme de l'Anthologie.
(5) Aristoph., *les Oiseaux,* v. 179 et s. et son scoliaste.
(6) Panvinio *de Lud. Circ.,* II, 19, v. *Uranie.*

loniens, les Égyptiens (1) et les Éthiopiens (2), se sont disputé la gloire d'avoir fait les premières observations astronomiques. Orphée, Hercule et Atlas, roi de la Mauritanie, qui, si nous en croyons Eupolème dans Eusèbe (3), Origène (4) et saint Augustin (5), aurait été Énoch le patriarche, paraissent avoir cultivé l'étude de l'astronomie. Homère et Hésiode qui exposent dans leurs poëmes les principes de cette science, donnent à quelques constellations, entre autres aux Pléiades et à Arcturus, les mêmes noms qui leur sont donnés dans le livre de Job, et il est assez curieux d'apprendre que Vossius (6) est parti de là pour affirmer que ces noms employés simultanément dans les poëtes païens et dans le livre de Job, ont été trouvés par Adam lui-même.

Les mots *astronomie* et *astrologie* paraissent avoir été consacrés indistinctement par les premiers Grecs à la science du mouvement des corps célestes, mais lorsque les Égyptiens ou plutôt les Chaldéens (l'astrologie portait le nom de Χαλδαϊκη *Chaldaïque*) eurent introduit en Grèce l'art de prédire l'avenir par l'observation du mouvement des astres, les mots astronomie et astrologie eurent chacun leur signification particulière (7).

Quant aux idées qu'avaient les anciens, tant de la

(1) Hérodote, II, 109; Diodore, I, 50 et 69; Cicéron, *de Div. lib.* 1, *in pr.;* Scaliger, p. 26; Vossius, *de Nat. art.*, liv. III, ch. 30.

(2) Lucien, *de Astrolog.*

(3) P. E., IX, 17.

(4) Homél. 28, *in Num.*

(5) *De Civit. Dei*, XVIII, 38.

(6) *De Theol. Gent.*, II, ch. 35.

(7) Simplicius, *de Phys. Ausc.*; Eupolème dans Eusèbe, *P. E.*, 17.

forme de la terre que du système planétaire, et à l'invention des globes célestes et terrestres et des cartes géographiques, nous renvoyons à *le Antichità di Ercolano*, t. II, p. 49, 50, 51 et 52, et nous indiquons en note (1) les diverses sources où les académiciens de Naples ont puisé pour motiver leurs assertions.

La verge qu'Uranie tient de la main droite était connue chez les Romains sous le nom de *Radius*.

Descripsit radio *totum qui gentibus orbem* (2).

On voit des figures d'Uranie à peu près semblables à celle qui fait le sujet de cette peinture, dans la médaille de Pomponius, dans le marbre de l'apothéose d'Homère, dans le sarcophage de la villa Mattei, et dans une médaille des Samiens.

PLANCHE 3.

Jusqu'à la découverte de cette peinture et des sept autres appartenant à la même collection, les antiquaires et les archéologues les plus recommandables (3) étaient

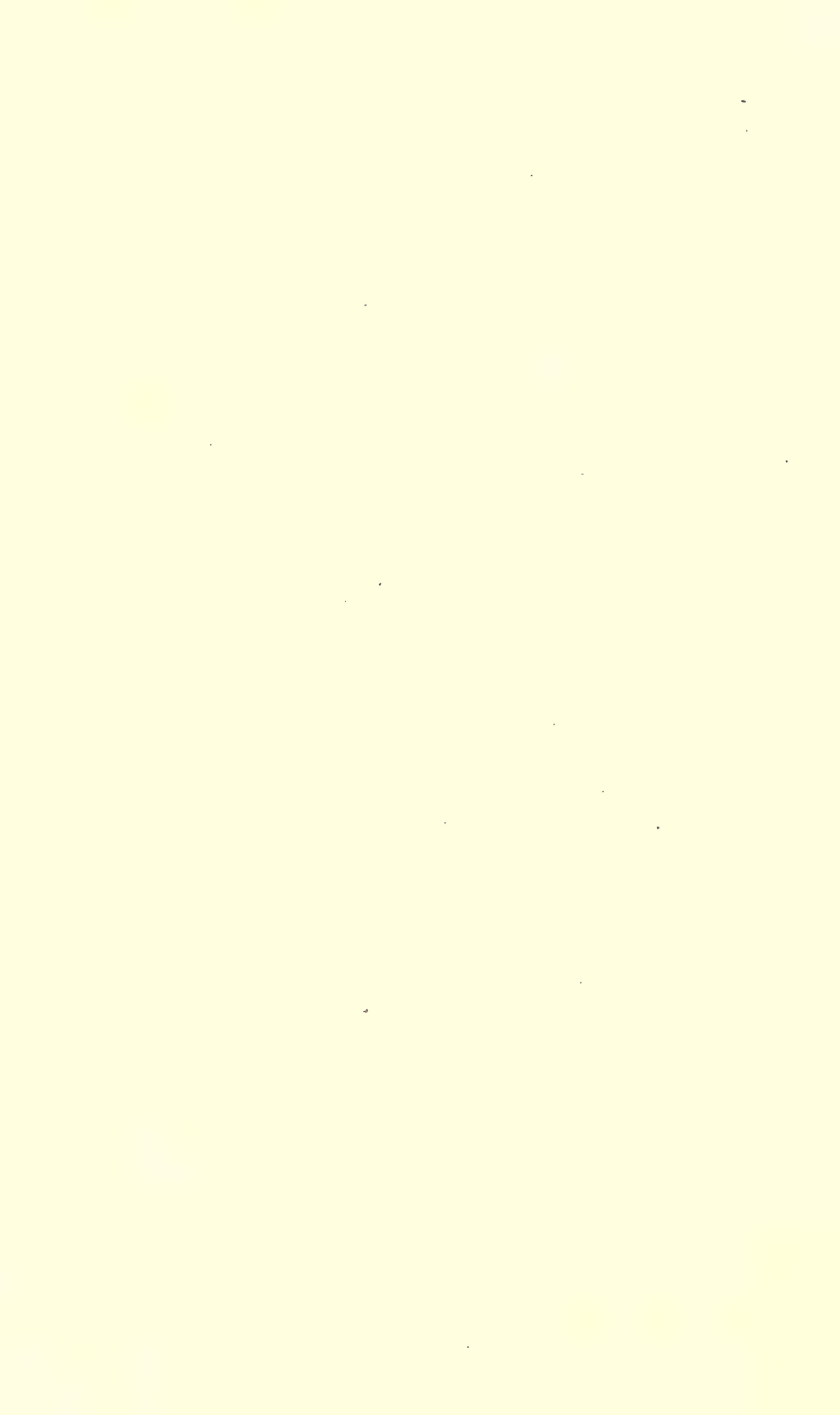
(1) Pline II, 8, t. I, p. 126; II, 64; Plutarq., *de Plac. Philos,* II, 12; III, 10; Diodore, IV, 27; Wesseling dans Diodore, III, 60, n. 12; Saumaise, *Ex. Pl. in sol.*, pag. 578; Ciceron, I, *Tuscul.*; Ovide, *Fast.* VI, v. 268 et suiv.; Claudien, *Ep. in sph. arch.;* Hérodote, IV, 56; Mela, 1; Strabon, I, p. 7, 62; II, p. 94, 112, 113 et 116; Ciceron, *Somn. Scip.;* Macrobe, *Somn. Scip.*, II, 9; Athénée, XI, p. 489; Laerce, *in Anaxim.*, *in Theoph.;* Varron, *de R. R.*, I, 2; Properce, IV, el. 3; Vossius, *de Nat. art.*, II, § 7.

(2) Virgile, *Ecl.* III, v. 40.

(3) Montfaucon, *A. E.*, t. I, liv. 3, ch. 5.; Cuperus, Schott, Avercampi, Gronovius, *Thesaurus*, tom. I, Pl. C. tome II, pl. XXI; Spon., *Misc.*, *E. A.*, sect. II, art. IX.



F. Roux, aîné. A. d'H. V. 2 P 13. G. Po[illegible]ces.



fort embarrassés pour distinguer avec certitude les Muses l'une de l'autre. Les textes des auteurs de l'antiquité sur lesquels ils s'appuyaient ne s'accordaient pas entre eux, et les monuments antiques étaient dépourvus d'inscriptions qui pussent dissiper les doutes. Aussi, tout en abandonnant aux connaisseurs l'appréciation du mérite de ces peintures, pour le dessin, les attitudes, le coloris, etc., nous appellerons l'attention générale sur les inscriptions et les symboles qui accompagnent chaque Muse. La première, dans l'énumération qui en est faite par Hésiode, est Clio.

Κλείω τ', Εὐτέρπη τε, Θάλεια τε, Μελπομένη τε,
Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène,
Τερψιχόρη τ', Ἐρατώ τε, Πολυμνία τ', Οὐρανίη τε,
Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie,
Καλλιόπη τε (1).
Calliope.

Quelques auteurs n'en ont reconnu que huit, d'autres sept, cinq, quatre, trois, et même deux (2). Le nombre neuf est pourtant celui qui a obtenu le plus de faveur (3), et voici les versions différentes qui ont été proposées pour expliquer ce nombre. Selon saint Augustin, qui ne fait d'ailleurs que rapporter l'opinion de Varron, il n'y a eu d'abord que trois Muses, qui étaient la personnification des trois manières différentes d'obtenir le son : par la voix, par le souffle dans les instruments à vent, et par la percussion avec des cistres, des cymbales, etc. Les habitants de Sicyone chargèrent trois artistes de faire chacun les sta-

(1) Θεογ. v. 77.

(2) Servius, *Æn.* I, 12; Arnobe, liv. III; Fornutus, chap. 14.

(3) Diodore, IV, 7.

tues des trois Muses, et ils furent si contents de la manière dont les trois sculpteurs s'étaient acquittés de leur tâche, qu'ils placèrent dans le temple d'Apollon les neuf statues, à chacune desquelles Hésiode appliqua le nom qu'elles ont conservé jusqu'à aujourd'hui (1). L'explication donnée par Pausanias (2), est assez conforme à la précédente. Il admet l'existence de trois Muses primitives, adorées sur le mont Hélicon, sous les noms de *Mélété,* la Méditation, *Mnémé,* la Mémoire, et *Aédé*, le Chant. Et, toutes trois ayant été représentées par trois sculpteurs, Céphisodote, Stroniglion et Olympiosthène, leur nombre se trouva porté à neuf. Mais Plutarque (3) prétend que les anciens, qui reconnurent d'abord trois Muses, dans lesquelles ils personnifiaient la science générale, sous les noms de la *Philosophie*, de l'*Éloquence* et des *Mathématiques*, furent amenés progressivement à subdiviser en plusieurs parties chacune de ces trois sciences, et qu'au temps d'Hésiode, ils en avaient élevé le nombre jusqu'à neuf. L'auteur de la Théogonie a voulu donner du nombre des Muses une explication plus poétique, et partant moins naturelle. Jupiter et Mnémosyne, à qui les Muses devaient le jour, auraient employé *neuf* nuits à les engendrer:

Ἐννέα γὰρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητιέτα Ζεύς.

Enfin, si l'on en croit Clément d'Alexandrie (4), Mégaclès, fils de Macarée, roi de Lesbos, acheta neuf esclaves qui

(1) Servius, *Ecl.* VII, 21.
(2) IX, 29.
(3) IX ; *Symp.* 14.
(4) Προτ. p. 19.

devaient, par les charmes de la musique, apaiser l'humeur bilieuse de son père, et mettre un terme aux querelles fréquentes qu'il avait avec son épouse. Ces sœurs, filles savantes et vertueuses, furent adorées comme des divinités sous le nom de Muses. L'on a prétendu aussi que l'on avait créé autant de Muses qu'il y avait de lettres dans le nom de Mnémosyne leur mère.

Clio, qui fait le sujet de cette planche, est assise sur un siége d'une forme assez singulière (1). Elle a sur la tête une couronne de laurier qui, avec le serpolet, la rose et la violette, se partageait les faveurs des Muses (2). Sa robe est pourpre; et son manteau, d'un rouge brun, à bordure bleu clair, un peu altérée par le temps. Des bracelets et des pendants en or ornent ses bras et ses oreilles. On s'est demandé, à ce sujet, si de pareils ornements pouvaient convenir aux Muses qui, à cause de leur virginité, de leurs occupations sérieuses et de leur modestie, devaient dédaigner le luxe des bijoux. Ne se faisaient-elles pas une gloire de résister aux traits de l'Amour? et ne refusaient-elles pas de se soumettre à l'empire de Vénus? Une gracieuse épigramme, attribuée à Platon par Diogène Laërce, nous atteste leur vertueux dédain pour la déesse de la beauté et pour son fils.

> Ἁ Κύπρις Μουσαῖσι· Κοράσια, τὰν Ἀφροδίταν
> Τιμᾶτ', ἢ τὸν Ἔρον ὔμμιν ἐφοπλίσομαι.

(1) Chimentelli *de Hon. Bisell.* Pl. II. Dans cet ouvrage, Peintures, 3ᵉ série,.

(2) Théocrite, *Ep.* I.

Χ' αἱ Μοῦσαι ποτὶ Κύπριν· Ἄρει τὰ στωμύλα ταῦτα·
Ἡμῖν δ' οὐ πέταται τοῦτο τὸ παιδάριον (1).

« Vénus dit aux Muses : Jeunes filles, honorez Vénus, ou j'arme l'Amour
« contre vous. Elles répondirent : Conte ces balivernes à Mars; cet enfant ne
« vole pas vers nous. »

Dans le dialogue de Vénus et de Cupidon, Lucien fait avouer à l'Amour qu'il ne peut s'insinuer dans le cœur des Muses. Cependant comme on ne saurait concilier cette vertu et cette virginité prétendues des neuf Muses avec les traditions de la Fable qui les fait toutes mères : Clio, d'Hyacinthe; Euterpe, de Rhésus; Thalie, des Choribantes; Melpomène, des Sirènes; Calliope, d'Orphée; Érato, de Tamiris; Polymnie, de Triptolème; Terpsichore, de Linus; Uranie, d'Hyménée (2), on ne doit pas s'étonner que l'artiste se soit permis de parer Clio de colliers et de pendants d'oreilles. Elle a dans sa main gauche un rouleau à demi développé qu'elle semble lire et sur lequel sont écrits ces mots grecs : ΚΛΕΙΩ· ΙϹΤΟΡΙΑΝ. La différence qui se trouve entre les cas de ces deux mots, dont l'un est au nominatif, et l'autre à l'accusatif, se trouvera expliquée, si l'on y intercalle le mot εὗρε (*inventa*), qui est sous-entendu. C'est ainsi qu'à Rome, les marchands de comestibles criaient leurs marchandises à l'accusatif : *Quidam in portu caricas Cauno advectas vendens*, CAUNEAS *clamabat* (3). L'étymologie du mot Κλείω est trop fa-

(1) *Anthologia*, lib. I.

(2) Apollodore, I, 3; Barnes sur Euripide, *in Rhæs*, v. 351; Nonnus, *Dionys.* XXXIII, 67.

(3) Cicéron, *de Div.* II, 40.

cile à trouver pour qu'elle puisse être un sujet de contestation. Il est bien évident que la Muse de l'histoire pouvait avoir emprunté son nom à la gloire, κλέος. N'est-ce pas Clio qui se charge de transmettre à la postérité, κλέια, les actions illustres?

> Clio secla retro memorat sermone soluto (1),
> Clio gesta canens transactis tempora reddit (2).

Au volume que Clio tient dans sa main, comme à chacun de ceux qui sont renfermés dans la boîte, est attaché un petit morceau de papier ou de parchemin qui servait peut-être à fermer le volume et empêcher qu'il ne se déroulât. Il est plus probable cependant que ces petites bandes étaient destinées à recevoir les titres des ouvrages et les noms des auteurs, et à servir d'indication pour les recherches. Les anciens avaient adopté ce moyen pour reconnaître le nom, l'âge et la qualité de leurs vins. On apporta, dit Pétrone dans son Satyricon (3), des amphores de verre, enduites de plâtre et fermées hermétiquement, et à leurs goulots étaient attachées des étiquettes sur lesquelles on lisait : *Falerne Opimien de cent ans.*

La boîte où sont renfermés les rouleaux portait, chez les Romains, le nom de *capsula*, et celui de *scrinium.* Les bibliothèques se composaient d'un certain nombre de boîtes pareilles, où les rouleaux étaient ainsi rangés perpendiculairement. Catulle s'excuse envers Mallius de

(1) Petronius Afranius, *Elogia.*
(2) Ausone, *Idyll.* XX.
(3) Cap. 34.

ne lui avoir pas envoyé les vers qu'il lui a promis, sur ce qu'il n'a pas ses livres avec lui, et qu'il n'a emporté qu'une de ses nombreuses *capsulæ :*

Huc una e multis *capsula* me sequitur.

La *capsula* que l'on voit ici a un couvercle qui tient sans doute par une charnière, et qui se ferme sur le devant, peut-être avec une clef.

PLANCHE 4.

Le nom de cette Muse et celui de l'art auquel elle préside sont écrits à ses pieds : ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ · ΤΡΑΓΩΔΙΑΝ.

Melpomène était la Muse de la tragédie. Cependant quoique son nom même (μέλπω *melpô*, je chante, μένη, *méné*, les fureurs,) parût ne devoir laisser aucun doute à ce sujet, plusieurs monuments de l'antiquité s'accordaient à ranger cet art dans les attributions d'Euterpe (1) et de Terpsichore (2); et c'est ici le cas de fixer l'attention sur la clarté que cette collection des Muses jette dans l'étude de la mythologie.

Melpomène s'unit au fleuve Achéloüs et donna le jour aux Sirènes (3), qu'elle doua de cette voix enchanteresse qui lui avait valu le nom de *Chanteuse* (4). Poussées par

(1) Épigramme de l'Anthologie.
(2) Plutarque, *Symp.* IX, 14.
(3) Hyginus, *Fab.* 141.
(4) Diodore, IV, 7; et Fornutus, ch. 14.



H. Roux aîné et A. Bouchet A. d'H. V. 2 P. 25. *Lith. d'Adrien*

6. Pouces.

MELPOMENE.



l'orgueil, auquel les dieux eux-mêmes n'étaient pas étrangers, les Sirènes (1) défièrent les Muses, et leur mère elle-même. Le succès ne couronna pas leur audace, et vaincues par Melpomène, elles furent dépouillées de leurs ailes, dont les Muses se décorèrent en signe de victoire (2). Plusieurs monuments de l'art antique (3) nous ont transmis des Melpomènes avec des ailes sur la tête.

Celle-ci est coiffée avec une simplicité remarquable. Ses cheveux sont enfermés dans un voile retenu par une bandelette et une couronne de laurier. Les acteurs tragiques, quand ils jouaient des rôles de femme, adoptaient pour coiffure les *tiaræ*, les *calyptræ*, les *paracalyptræ* et les *mitræ* (4). L'ajustement de la coiffure de notre Melpomène se rapporte à l'une de ces dénominations.

Une robe bleue, à manches courtes, qui est sans doute une *tunica talaris* ou un *syrma* (de σύρω, *traîner*) (5), lui descend jusqu'aux pieds. Elle a par-dessus une tunique courte et sans manches, d'un rouge clair. Enfin, un manteau bleu lui couvre le dos et les épaules, et vient s'attacher autour de sa taille. Dans sa main gauche est un masque assez conforme à la description que les auteurs anciens ont faite des masques tragiques. Les acteurs tragiques, dit Lucien, ont sur la figure un masque qui s'élève

(1) Servius, *Georg.* I. 8.; Apollonius, *Argon.* IV, 896.

(2) Pausanias, IX, 34, Étienne, in Ἄπτερα.

(3) Spon, *Misc.* p. 46.

(4) Pollux, IV, 116; Scaliger, *Poet.* I, 12.

(5) Lucien, *J. Trag.*; Pollux, VII, § 670; IV, § 118.

et dépasse leur tête (1). Cet exhaussement avait ordinairement la forme d'un Λ *lambda* (2). Il paraît aussi que les anciens désignaient le masque tragique par le nom particulier de *superficies* (3). Notre Melpomène s'appuie de la main droite sur une massue. Cet attribut, qui se retrouve d'ailleurs dans d'autres figures de Melpomène (4) est assez difficile à expliquer. On a cherché d'abord s'il n'existait pas quelque rapport entre Hercule et Melpomène en particulier, ou les neuf Muses en général. L'on a trouvé qu'Alcide avait été appelé Musagète ou conducteur des Muses; que dans plusieurs monuments antiques (5) on le voit mêlé à la chaste troupe des neuf Sœurs, et que les actions d'Hercule furent le sujet de plusieurs compositions tragiques. Cependant le rapport que l'on veut établir entre Hercule et la Muse de la tragédie perd de sa vraisemblance lorsqu'on sait que Bacchus était le dieu tutélaire des acteurs tragiques, et que les histrions étaient appelés: οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, *les artistes de Bacchus* (6); ce qui explique l'intention d'Aristophane qui, dans sa comédie des *Grenouilles,* établit ce dieu juge entre les deux poëtes tragiques Eschyle et Euripide. Il vaut mieux dire que la massue, qui fut l'arme primitive dont se servit le courage, indique, dans les mains de Melpomène, les actions des héros que cette Muse se chargeait de célébrer.

(1) Lucien, *de Saltat.*
(2) Pollux, IV, 133.
(3) Kuhnius.
(4) Spon. *Misc.* p. 44, 46. V. aussi les médailles de Pomponius Musa.
(5) V. le sarcophage de la villa Mattei.
(6) Aulu-Gelle, XX, 3.

Il se pourrait encore que les artistes aient fait comme les écrivains anciens (1) qui ne distinguaient pas entre la massue et le sceptre, et qu'ils aient confondu ces deux attributs. Alors la massue voudrait dire ici que Melpomène ne chante que les actions des rois. Cette explication serait d'autant plus fondée que la Muse de la tragédie est armée indifféremment du sceptre ou de la massue (2).

Les commencements de la tragédie antique sont enveloppés de ténèbres, c'est dire qu'elle date des temps les plus reculés. Bacchus et Melpomène ont eu l'honneur de s'en voir attribuer l'invention ; et on a prétendu en trouver des traces dans les poëmes d'Homère et dans le livre de Job. Ce qui paraît plus certain, c'est que Thespis compliqua la scène primitive, qui ne se composait que du chœur, et qu'il y introduisit un histrion. Après Thespis vint Eschyle, qui habilla la pauvre tragédie, déguisa ses haillons sous la robe traînante, la chaussa du cothurne, et cacha sa pudeur et sa timidité de débutante sous les traits du masque tragique. Soit que le grand Eschyle, trop peu confiant dans son génie, ne se sentît pas la force de tenir dans sa main les fils nombreux d'une intrigue compliquée, soit que la tragédie naissante n'eût pas encore façonné à son genre une quantité suffisante d'histrions, il ne fit monter sur les tréteaux que deux personnages. Sophocle fut plus hardi, et en ajouta un troisième (3). Si les

(1) Henri Estienne, in Σκῆπτρον; Pindare, *Ol.* VII, v. 51; Homère, *Il.*, α', v. 234 et suiv.

(2) Spon, *loc. cit.*

(3) Philostrate, *Apoll. Tyan.*, VI, 6; Vossius, *Instit. Poet.*, II, 11 et 12.

acteurs tragiques devaient être considérés en raison des personnages qu'ils créent et qu'ils font mouvoir, combien l'art moderne serait en droit de jeter un regard de mépris sur l'art antique ; mais aujourd'hui l'on est généralement trop éclairé et trop juste pour ne pas reconnaître le génie de deux hommes qui, avec de si faibles moyens, se sont élevés à ce que le drame a de plus intéressant, de plus vrai et de plus sublime. A Rome, la tragédie jeta une lueur bien faible, qui pâlit et s'éclipsa devant l'éclat plus soutenu que Plaute et Térence donnèrent à la comédie. Il paraît que ses premiers pas furent guidés par Livius Andronicus, et puis, avec quelque succès, par Ovide et Varus. Le *Thyeste* de ce dernier est d'autant plus regretté que Servius nous raconte à ce sujet une anecdote qui ne manque pas d'intérêt. Virgile était très-assidu auprès de la femme de Varus, qui s'occupait de l'étude des belles-lettres, et pour lui témoigner sa reconnaissance des faveurs qu'elle lui avait accordées, il écrivit à son intention une tragédie dont il lui donna le manuscrit. Cette dame romaine, qui, malgré son infidélité, tenait à l'estime de son mari, lui communiqua la tragédie de Virgile et s'en déclara l'auteur. Varus, persuadé qu'il pouvait, en sa qualité de mari, s'approprier le bien de sa femme, publia l'ouvrage sous son nom (1).

(1) Servius, *Ecl.* III, 20.





A. Bouchet del. et sc. An H V2 P19

THALIE.

Thalia

PLANCHE 5.

L'inscription ΘΑΛΕΙΑ . ΚΩΜΩΔΙΑΝ, qui est au-dessous de cette Muse, nous révèle son nom et celui de l'art auquel elle préside. Thalie, à qui l'on attribuait l'invention de la comédie, avait été ainsi nommée du mot grec θαλλεῖν, *fleurir,* parce que, selon Diodore (1), ceux qui étaient célébrés par les poëtes florissaient longtemps; mais l'étymologie du nom de cette Muse s'explique d'une manière bien plus naturelle, si l'on admet, avec le scoliaste d'Apollonius (2), que Thalie présidait aussi à la culture des champs. D'ailleurs, la comédie κωμωδία, (de ᾠδή, chant, et κωμή, bourg) semble devoir son origine aux fêtes et aux chansons qui égayaient les travaux de la campagne (3). Et l'on comprend alors sans peine que la Muse sous la protection de laquelle on a placé la comédie eût quelque rapport avec la culture des champs. Plusieurs auteurs de l'antiquité ont cependant refusé de donner à cet art une origine aussi simple et aussi commune. Le plus grand nombre, plein de vénération pour le Poëte grec, a voulu trouver dans son Iliade les principes de la tragédie, et dans son Odyssée un essai dans le genre comique (4). Aristote lui-même croit qu'Homère a donné le modèle du genre dans le poëme en vers

(1) IV, 7; Fornutus, ch. 14.; Plutarque, *Symp.*, IX, 14.

(2) III, v. 1.

(3) Horace, II, *Epist.* I; Athénée, II, p. 40.

(4) Donatus, *Proleg. in Terent.*

ïambiques, connu sous le titre de *Margité* (1), qui a d'ailleurs été attribué à d'autres qu'à lui (2). Ces idées étaient si généralement répandues que sur le marbre de l'*Apothéose d'Homère*, la Tragédie et la Comédie figurent comme filles du chantre d'Achille. Parmi les inventeurs de la comédie, on a nommé encore Susarion, Mullus et Magnès (3), Phormus, Épicarme et Cratès (4). Ne serait-on pas plus près de la vérité en privant la naissance de la comédie du patronage de noms historiques et en disant qu'après avoir eu, comme toutes les grandes choses, un commencement tout à fait obscur, elle a grandi petit à petit pour s'élever à la hauteur où l'ont portée Ménandre et Aristophane chez les Grecs, Plaute et Térence chez les Romains, et Molière chez les Français ?

Notre Muse est caractérisée par le masque comique, qu'elle porte de la main gauche, et qui semble convenir à un rôle de vieux esclave que l'on retrouve dans toutes les comédies anciennes. Ce personnage, appelé ἡγεμὼν, était un des principaux de la pièce. Il guidait par ses conseils son jeune maître, et tenait en main tous les fils de l'intrigue. « Il était toujours vieux, et sa large face, entourée de « cheveux fauves en forme de couronne, montrait, sous « un front ridé, des sourcils relevés (5). » Le masque, comme on le voit, était fait de manière à exprimer le ca-

(1) *Poet.* chap 2.

(2) Saint Basile, *de leg. Gentil.*

(3) Diomède, liv. III, *de Poem. gener.*

(4) Clément d'Alexandrie, *Strom.*, I, p. 308; Aristote, *Poet.*, ch. 4.

(5) Pollux, livre 14, sect. 144-149; Scaliger, *Poet.*, 1, 14.

ractère du personnage. C'était aussi un voile derrière lequel tous les histrions, quels qu'ils fussent, avaient le droit de cacher leur visage; mais que le peuple pouvait leur faire ôter quand ils s'étaient acquittés par trop mal de leurs rôles (1).

La comédie, quand elle eut atteint son apogée de grandeur, se garda bien de rougir de son origine, et elle fit toujours monter sur la scène, avec des patriciens et des habitants de la ville, quelques-uns de ces bons villageois chez qui elle avait reçu le jour. Aussi le bâton pastoral (*pedum*) était très-connu sur la scène antique, et il ne faut pas s'étonner si Thalie en tient un de la main droite (2). Cette Muse, couronnée de laurier, comme Clio et Melpomène, a sur la tête un voile vert, qui est une *mitra* ou un *cecryphalus* (κεκρύφαλος) (3). Thalie et Melpomène étant les deux seules Muses dont la tête soit ainsi enveloppée, on peut en conclure, avec assez de raison, que cet ajustement était consacré d'une manière toute spéciale aux costumes de la scène. Notre Muse est vêtue d'une tunique à longues manches, de couleur verte et ornée d'une bordure rouge, que les Romains appelaient *chiridota* ou *carpota*, et qui n'était guère portée que par les femmes et les hommes efféminés (4). On y pourra voir aussi une espèce

(1) Festus, in verbo *Personata fabula*.

(2) Pollux, IV, sect. 119; Festus in verbo *Pedum*; Plutarque, tome II, p. 2. D, *de Puer. inst.*

(3) Aristophane, Θεσμ., v. 264; Pollux, IV, sect. 154; Juvenal, *Sat.*, III, v. 66.

(4) Ferrari, *de Re vest.*, p. I, liv. III, c. 8.

de vêtement scénique, connu sous le nom de *symmetria* (1). Cette tunique est recouverte par une robe rouge à manches courtes, sur laquelle est une draperie à franges, *chlamys laciniosa*. On doit remarquer avec une attention toute particulière sur cette partie du vêtement, le morceau barlong d'étoffe rouge, qui a été superposé et sans doute cousu à la hauteur de la cuisse. Cette particularité de notre peinture a d'autant plus de valeur qu'elle rend superflus les longs commentaires des érudits sur la forme du *clavus* chez les Romains. Le *clavus* était un petit morceau de pourpre tissu ou cousu sur les habits des anciens, et qui indiquait, selon qu'il était plus ou moins large, la qualité ou le rang des personnes. Ainsi les chevaliers étaient reconnus au *clavus angustus*, et les sénateurs au *latus clavus*. Cette marque de distinction existait aussi chez les Grecs, qui l'appelaient σημεῖον (2).

PLANCHE 6.

L'origine et le nom de l'inventeur de la poésie lyrique se perdent dans la nuit des temps (3), et tout ce que l'on peut se permettre d'affirmer, c'est que l'Hymne, fille du sentiment religieux, a devancé, dans l'ordre des inventions, tous les autres genres de poésie. Le reste ne sera que des conjectures. Ce qui paraît assez probable pour-

(1) Pollux, IV, sect. 120.

(2) Ferrari, *de Re vest.*; Pollux, IV, 118, et VII, 53.

(3) Barnes, Προλεγ. *ad Anacr.*, § 3.



A. Bouchet del. et sc. A. d'H. V. 2. P. 31.

4 Pouces

TERPSICHORE.

Terpsichore.



tant, c'est que la lyre, quelle que fût son origine (1), soit qu'elle fût sortie des mains industrieuses d'Apollon, soit que ce dieu l'eût reçue en compensation des bœufs que Mercure lui avait volés (2), soit enfin qu'elle eût été inventée par Jubal, arrière-petits-fils d'Adam (3), se chargea d'aider, par ses accords, les premiers pas de l'Hymne naissante, dont elle éleva la voix faible et timide jusqu'au sommet de l'Olympe. Elle a beaucoup occupé les antiquaires et les archéologues, et l'on peut induire de leurs savantes recherches que, malgré sa noblesse, elle n'exista jamais par elle-même, et n'eut pas des allures franches et indépendantes. Elle s'appuyait d'un côté sur le Chant, de l'autre sur la Danse (4); aussi, peut-être, ne faudra-t-il pas voir, dans la Muse qui fait le sujet de cette planche, malgré l'inscription de ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ· ΛΥΡΑΝ, seulement le génie tutélaire de la Lyre. Et cela avec d'autant plus de raison, que les auteurs anciens ne se sont pas accordés sur l'instrument auquel Terpsichore demandait ses accords harmonieux ; qu'ils lui ont prêté tantôt la lyre et tantôt la flûte (5), et que le nom de Terpsichore lui-même (de τέρπω, *se réjouir*, et χορὸς, *danse*), indique d'une manière suffisante que les attributions de la Muse de ce nom n'étaient pas restreintes dans un rayon aussi étroit que

(1) *Le Antichità di Ercolano*, t. I. pl. VIII, n. [12].

(2) Eustathe, *Il.*, σ', v. 570.

(3) La Vulgate, *Gen.*, IV, 21.

(4) Pindare, *Olymp.*, ode II; Aristophane, Θεσμοφ, 772.

(5) Épigr. de l'Anthologie; Horace, *Odes* XXIV., XII, liv. I; Pindare, *Isthm.*, II, v. 12.

l'inscription de notre figure porte à le croire. L'épithète de *Terpsichore* avait été donnée aussi à Apollon, par allusion sans doute au mouvement de rotation des corps célestes autour du soleil. Les chœurs sacrés exécutaient leurs danses autour des autels des dieux, de droite à gauche, pour indiquer le mouvement de l'univers d'orient en occident; et puis ils revenaient de gauche à droite, pour imiter la révolution des planètes d'occident en orient. Les noms de *strophes* et d'*antistrophes* furent employés pour désigner ces deux mouvements en sens contraire; et on les appliqua dans la suite aux diverses parties des hymnes et des odes, selon qu'on les chantait pendant les strophes ou pendant les antistrophes (1).

Comme on le voit, la Lyre, les Hymnes et la Danse réunirent leurs charmes et leurs séductions pour célébrer les dieux. Mais cette Trinité païenne se rompit aussitôt que la civilisation eut relâché les liens de la croyance; et chacun de ses membres, jaloux l'un de l'autre, voulut avoir les coudées franches et suivre tout seul son chemin. La Lyre garda la poésie, sans laquelle elle ne pouvait vivre, mais elle se passa de la Danse (2); l'Hymne, ingrate et capricieuse remercia quelquefois l'instrument qui lui avait prêté son nom : elle dédaigna sa touchante harmonie (3); et des temples des dieux elle passa dans les palais

(1) Lucien, *de Saltat.*; les Scoliastes de Pindare; Vossius, *Poet.*, III, 14; Henri Estienne, in Στροφή.

(2) Eschyle, *Suppl.*, v. 689.

(3) Agamemn. v. 999; Euripide, *Phœn.*, v. 1035; Spanheim, *Hymn. in Apoll.*, v. 12, et *Hymn. in Del.*, v. 304, 304, 312.

des rois, et dans l'humble demeure des simples citoyens. Il n'y eut pas une joie et pas une douleur qui n'obtînt l'honneur d'inspirer cette fille des dieux, avide de popularité (1).

L'invention des hymnes sacrés fut attribuée à Licius (2), et celle des chansons à boire à Anacréon (3). Les noms des lyriques grecs nous ont été conservés avec plus de bonheur que leurs ouvrages. Nous connaissons Pindare, Simonide, Stésichore, Ibycus, Alcmane, Bacchylide, Anacréon et Alcée; et les neuf poëtesses: Sapho, Proxille, Miro, Anyté, Hérinna, Télésilla, Corinne, Noxide et Myrtide. Les Latins sont à peu près réduits, en fait de poésie lyrique, à concentrer toute leur admiration sur un seul homme; ils ne prononcent guère qu'un nom, celui d'Horace. Cette admiration s'est changée, chez Jules Scaliger, en une espèce d'idolâtrie, et cet érudit s'écrie dans un accès d'enthousiasme (4): « J'aimerais mieux avoir écrit seulement deux odes pa« reilles à celles-là (la 3me du livre IV: *Quem, tu Melpo« mene,* et la 3me du livre III, *Donec gratus eram),* qu'être « roi de tout l'Aragon. »

Terpsichore, la Muse de la lyre, fait donc le sujet de cette planche. Les détails dans lesquels nous sommes entré auront donné une idée satisfaisante de ses attributs. On la voit ici revêtue d'une tunique de couleur

(1) *Genèse*, XXXI, 27; *livre de Job*, XXI, 11.

(2) Pausanias, IX, 27.

(3) Athénée, IV, p. 175; Barnes, V, 12; XXIV, 8.

(4) *Poet.*, VI, 7.

changeante, entre le rouge et le bleu clair, qui laisse à découvert son bras droit. Les tuniques à une seule manche portaient le nom d'ἑτερομάσχαλος, *héteromascalos*, et convenaient aux esclaves, dont les occupations réclamaient des vêtements simples et peu embarrassants (1). Ce n'est pas à dire cependant que cette tunique ne fût portée que par les esclaves. On l'a donnée à Uranie dans le marbre de l'apothéose d'Homère, et à Diane sur plusieurs médailles antiques. On pourrait penser encore qu'elle avait été adoptée par les joueurs de lyre (2), si l'on ne voyait sur plusieurs médailles Néron, et dans le marbre cité ci-dessus, Apollon, occupés à toucher les cordes de la lyre et revêtus d'une tunique à deux manches (3). Une draperie bleue couvre en partie la tunique de Terpsichore. Elle tient à la main une lyre ou une cithare. Ces deux instruments, nous avons eu déjà occasion de le dire, n'ont pas été distingués l'un de l'autre d'une manière positive par les antiquaires et les savants. Tout ce qu'ils ont pu établir avec quelque apparence de raison, c'est que la cithare était moins compliquée que la lyre, qui, entre autres choses, avait de plus que sa rivale une cavité pareille à celle que l'on observe dans la lyre de Terpsichore. C'est sans doute à cette cavité que les Romains avaient donné le nom de *testudo* (4).

(1) Hesychius, Pollux.

(2) Spon, *Misc.*, p. 21; Spanheim ad Callimac., *Hymne à Apollon*, v. 33.

(3) Apulée, *Florid.*, 15.

(4) V. l'explication de la planche 3 de la 2e série des Peintures. *Le antichità di Ercolano*, pl. VIII, t. I, n. 12, pl. XXVIII, t. I; Scaliger dans Manilius, in *Lyra*; Boulenger, *de Theat.*, 11, 37.



PEINTURES

Malerei



Erato

PLANCHE 7.

Deux étymologies ont été proposées pour le nom de la muse *Érato*. On l'a fait dériver du mot grec εἴρεσθαι (*eiresthai*), *interroger*. L'interrogation amène la réponse; l'interrogation et la réponse, εἴρεσθαι καὶ ἀποκρίνεσθαι, font la controverse qui convient aux lettres et à toutes les Muses en général (1). Érato doit plutôt avoir emprunté son nom à l'Amour, en grec Ἔρως (2), et nous avouons que cette étymologie nous semble mériter plus de crédit que la première. Apollonius (3) invoque Érato avant de chanter les amours de Jason et de Médée; c'est, dit-il, parce que cette muse porte un nom *plein d'amour*:

........Τῷ καί τοι ἐπήρατον οὔνομ' ἀνῆπται.

Ovide a dit aussi :

Nunc mihi, siquando puer et Cytherea, favete.
Nunc *Erato*; nam tu nomen *Amoris* habes (4).

Si, pour justifier cette communauté d'appellation, on cherche à établir quelque rapport entre les attributions de l'Amour et d'Érato, il faudra s'adresser à Platon

(1) Phurnutus, cap. 14.
(2) Lynocerius, *Mythol. mus.*, cap. 7.
(3) *Arg.*, III.
(4) *Art.*, II, v. 15.

qui consacre à Érato les productions érotiques (1), et à Plutarque (2), chez qui nous lisons qu'Érato préside à l'amour pudique, à cette union basée sur un attachement et une fidélité réciproques, exclusive des voluptés honteuses et effrénées. Giraldi (3) ne s'éloigne pas de l'opinion de Platon en écrivant que si Tamiris passait pour le fils d'Érato, c'est parce que le premier il chanta l'amour.

Il est vrai que tous ces faits ne résultent pas de l'inscription que porte la base de notre figure : ΕΡΑΤΩ ΨΑΛΤΡΙΑΝ. Mais nous rappelons la distinction que nous avons déjà essayé d'établir entre les croyances mythologiques et les croyances théologiques ; les unes professées par le vulgaire, les autres par les philosophes. Qu'on nous permette d'abord d'examiner la forme matérielle de l'inscription de notre figure, et surtout celle de l'*epsilon* et du *psi*. L'*epsilon* ainsi fait nous est déjà familier, et Montfaucon dans sa *Paléographie* remarque que les manuscrits des VIIIe et IXe siècles en contiennent de tout pareils. Cette peinture nous est une preuve que le *psi* ainsi formé remonte à une antiquité bien plus reculée. Puisque nous sommes amené à effleurer la question assez vivement débattue de la forme des différents caractères grecs et de la date de leur invention, nous croyons devoir rapporter une inscription trouvée aux fouilles de Résine le 6 mars 1743, sur une muraille qui formait l'an-

(1) *Phædon.*
(2) *Symp.*, IX, 14.
(3) *Synt.*, *de Mus.*

gle d'une rue conduisant au théâtre. Cette inscription, tracée en lettres noires et rouges, est de la forme suivante :

῾Ως ἐνσο φὸν βούλευμα τας πολλὰς χεῖρας νικᾶ.

On doit la lire ainsi :

῾Ως ἓν σοφὸν βούλευμα τὰς πολλὰς χεῖρας νικᾷ.

Elle est extraite d'Euripide cité par Polybe (1). Maintenant pourrait-on soutenir, comme on l'a fait, que l'invention des accents date seulement du septième siècle? Non certainement; et il faut se ranger du petit nombre des érudits et des philologues qui en rapportent le premier emploi au temps de Cicéron. L'usage des lettres minuscules grecques est au moins aussi ancien que l'engloutissement d'Herculanum. C'est déjà un jalon jeté au milieu des vastes et obscurs systèmes qui s'offrent aux philologues.

Occupons-nous maintenant du sens de l'inscription qui accompagne la figure d'Érato; ΕΡΑΤΩ ΨΑΛΤΡΙΑΝ. Si elle n'enrichit pas la langue grecque d'un mot nouveau, elle prête du moins à un mot déjà connu une valeur qui ne lui avait pas encore été donnée. Jusqu'ici le mot ψαλτρία était une qualification attribuée à des joueurs d'instruments. Ainsi Pollux (2), après avoir parlé des différents instruments de musique, dit que les τεχνῖ-

(1) I, 35. (2) IV, 62.

ται, les *artistes*, c'est-à-dire, les gens qui jouent de ces instruments s'appellent ψάλται, ψάλτριαι. Et Cicéron : *Eripiamus huic ægritudinem : quomodo?... psaltriam adducamus, etc. Enlevons-lui sa maladie : comment?... amenons une joueuse d'instrument* (1). Tite-Live, Juvénal et Macrobe prennent toujours le mot *psaltria* dans ce même sens. Il est évident que si telle eût été la signification adoptée par l'auteur de notre figure, il eût écrit : Ἐρατὼ ψάλτρια. D'ailleurs on n'a qu'à rapprocher l'inscription de la muse Érato de celles des autres muses qui suivent et qui précèdent dans l'ordre de cette collection. On en déduira que l'artiste a bien certainement écrit le nom de la muse et celui de l'art qu'elle a inventé. Ainsi Ἐρατὼ (εὗρε) ψάλτριαν, *Érato* (*inventa*) *l'art appelé psaltria*, comme Κλείω (εὗρε) ἱστορίαν, Θάλεια (εὗρε) κωμῳδίαν, etc. *Clio* (*inventa*) *l'histoire, Thalie* (*inventa*) *la comédie*. Pourquoi l'artiste aurait-il dérogé pour Érato à une forme qu'il a généralement adoptée pour toutes les compagnes de cette muse? Pourquoi, s'il avait pensé à désigner la figure qui nous occupe par l'inscription d'*Érato joueuse d'instrument*, n'aurait-il pas écrit aussi : *Clio historienne, Thalie comédienne?* Cette signification nouvelle donnée au mot *psaltria* est une anomalie dans le système généralement adopté dans la langue grecque pour nommer les arts divers et ceux qui les professent. Ainsi le poëte et la poëtesse ont bien nom ποιητὴς et ποιήτρια; le joueur et la

(1) *Tusc.*, III.

joueuse de cithare, κιθαριστὴς et κιθαρίστρια; mais la poésie, l'art de tirer des sons des cordes de la cithare sont appelés ποιητικὴ, κιθαριστική. Nous savons bien qu'on peut prétendre à la rigueur que le mot *psaltria* est appliqué ici non point à l'art lui-même, mais à la personne qui l'exerce. Mais alors comment expliquer le cas accusatif du mot ψάλτριαν ? On ne pourra guère proposer que des invraisemblances, sous-entendre, par exemple, le mot ὑποκρίνεσθαι, *agere, jouer,* et traduire : *Érato jouant le rôle d'une psaltria* ; ou bien dire enfin que le mot Ἐρατὼ luimême est à l'accusatif.

Arrivons aux attributions qu'on prêtait à Érato. Si nous en croyons l'Anthologie :

> Ὕμνους ἀθανάτων Ἐρατὼ πολυτέρπεας εὗρεν,

cette muse composa les premiers hymnes sacrés; mais la gloire de cette invention était accordée aussi à Terpsichore. Virgile s'éloigne tout à fait de cette croyance, lorsqu'il demande à notre muse des révélations sur les premiers temps de l'histoire du Latium :

> Nunc age, qui reges, *Erato*, quæ tempora rerum
> Quis Latio antiquo fuerit status. . . .,
> Tu vatem, tu, diva mone. . . . (1).

Pétrone et Ausone se rapprochent davantage de l'idée qui a présidé à la composition de notre figure.

(1) *Æn.,* VII, v. 39.

Fila premens digitis *Erato* modulamina fingit (1).

Plectra gerens, *Erato*, saltat pede, carmine, vultu (2).

Ce dernier vers, remarquable d'ailleurs par son heureuse vivacité et sa richesse d'expression accorde à Érato des agréments que l'artiste n'a pas cru devoir lui donner ici. L'auteur de notre muse a été moins généreux que le poëte, qui nous a fait d'Érato une harmonie vivante. D'après Ausone, Érato, c'est le son du plectrum, la mélodie du chant, la volupté de la danse et l'animation du visage; tout en elle se meut dans une mélodie ravissante: le pied, le chant, la physionomie!

Certainement l'éloge le plus délicat qui ait été fait de Virgile a été de lui donner Érato pour muse (3), c'est-à-dire, de le représenter vivant, écrivant, chantant sous l'inspiration de cette ineffable et attrayante divinité qui séduit et enchante à la fois tous les organes.

Nous ne sommes pas certain cependant que l'artiste au pinceau duquel nous devons la muse qui fait le sujet de cette planche, ait voulu restreindre le rôle d'Érato à celui d'une immortelle excitant l'enthousiasme par la seule harmonie d'un instrument à cordes. Les mots ψάλλειν et ψάλτρια semblent avoir été employés quelquefois pour désigner l'action simultanée du jeu d'un instrument à cordes, du chant et de la danse. Sidoine Apollinaire a dit:

Chorda, voce, metro stupende psaltes (4).

(1) Petron. Afran.

(2) Ausone, *Id.*, 20.

(3) Averani, diss. XVIII, *in Virg.*

(4) VIII, *Ep.*, 9.

Plutarque entend par le mot ψάλτρια l'art de chanter en s'accompagnant de la cithare ou de la lyre (1). La femme qui l'exerce doit, dit Juvénal, avoir assoupli ses membres aux mouvements gracieux du corps; *ad molles corporis gesticulationes effracta est* (2).

A la vue d'Érato empruntant des sons à un instrument à cordes, à la lecture de ce que nous avons déjà écrit pour expliquer le rôle de cette muse dans la mythologie, bien des gens se seront demandé quelle différence on peut établir entre elle et sa sœur Terpsichore; bien des gens auront tremblé peut-être à l'idée que le chœur céleste des neuf Muses pouvait être, pour cause de double emploi et de sinécure, réduit au nombre bien moins poétique de *huit*. Qu'on se rassure, Érato et Terpsichore ont chacune un domaine qui leur est propre; pour être bonnes sœurs, elles n'en ont pas moins leurs intérêts particuliers, Terpsichore a pris la *cithare*, Érato s'est réservé le *psalterium*.

Le temps a bien pu par la suite obscurcir la distinction qui existait entre ces deux arts si différents dans l'origine, il a bien pu confondre les limites de ces deux empires qui relevaient de deux souveraines différentes; mais nous découvrons encore que Terpsichore présidait aux Hymnes et à la poésie sévère, tandis qu'Érato régnait sur les poëtes satiriques, légers, frivoles, et qu'elle inspirait les chansons à boire et les stances amoureuses, ce

(1) *Symp.*, II, 10.

(2) Juvénal, *Sat.*, XI, v. 163.

genre de vers *non sérieux* qui paraît avoir été désigné par le nom de *dicterium*. Voici quelques vers sur Érato, ils sont conçus dans cet esprit :

> Et orthophallica attulit psalteria,
> Quibus sonant in Græcia *dicteria*,
> Qui fabularum collocat exodia,
> Ut comici, cinædici, scænatici :
> Quibus suam delectet ipse amasiam,
> Et aviditatem speribus lactet suis (1).

Il est vrai que chez les Hébreux l'instrument d'Érato, le *psalterium*, fut élevé à un plus noble usage, et qu'il servit à chanter les louanges de Dieu; mais ce même instrument était introduit, sous le nom de *nablium* (2), dans les festins et les fêtes profanes (3).

On a dit aussi que la seule distinction réelle entre Érato et Terpsichore consistait dans la différence des instruments dont elles se servaient. A ce propos il ne sera pas sans intérêt de rechercher quelle fut la véritable forme du *psalterium*. Henri Estienne (4) affirme que le *psalterium* était triangulaire; il invoque à l'appui de son assertion, ces deux mots d'Aristote (5) ψαλτήρια τρίγωνα, et il soupçonne que les *trigones*, τρίγωνα (6), n'étaient autres que des *psalterium*. Isidore (7) et l'auteur de la lettre *de*

(1) Varron dans Nonius.

(2) Spanheim, *H. in Del.*, V, 273; Josèphe, *Antiq.*, VII, 10; Vossius, *Etym. in Psallo.*

(3) Isaïe, cap. 5, vers. 12.

(4) In Διαψάλλω.

(5) *Probl.*

(6) Eupolis dans Athénée, IV, 183.

(7) III, 21.

Generibus musicæ, donnent au *psalterium* la forme du Δ. Un autre instrument appelé *sambuca* paraît aussi s'être beaucoup rapproché de celui qu'avait adopté la muse Érato (1). S. Jérôme (2) croit que le *psalterium* était carré et avait dix cordes. S. Isidore (3) entre dans quelques détails, et établit assez clairement la différence qui existait entre la cithare et le *psalterium*.... *Sed psalterii et citharæ est hæc differentia quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordæ et desuper sonant. Cithara etiam contra concavitatem ligni inferius habet.* C'est ainsi que S. Augustin et S. Basile ont compris et défini cet instrument. Du reste, l'intérêt qui s'attache à cette question n'est pas d'une telle importance que nous devions parcourir en entier le cercle d'érudition qui s'offre à nous sur cette matière. Nous voulons seulement ajouter un mot sur les mœurs des *Psaltrie.* Leur intervention était d'excellent goût dans les réunions joyeuses et dans les festins. Appelées et introduites dans le triclinium pour les plaisirs des convives, elles devaient charmer tous les sens et se prêter à toutes les exigences de la volupté. Les danses lascives, les chansons obscènes et l'abandon le plus complet, étaient les conditions nécessaires de leur présence (4).

> ......Dum bibimus, dum serta, unguenta, puellas
> Poscimus, obrepit non intellecta senectus (5).

(1) Porphyr.
(2) In *Psalm.*
(3) *Loc. cit.*
(4) Pascalius, *de Coron.*, lib. II, cap. 6.
(5) Juvénal, *Sat.*, IX.

« Tandis que nous buvons, tandis que nous demandons des couronnes,
« des parfums, des jeunes filles, la vieillesse se glisse inaperçue. »

Soit que le désordre des *Psaltrie* allât toujours croissant, soit qu'une réaction commençât à s'opérer dans les mœurs des Romains, Théodose le Grand publia une loi contre les *Psaltrie.... prohibuerit lege ministeria lasciva, psaltriasque comessationibus adhiberi* (1). Aurelius Victor et Paul Diacre ont substitué au mot *fidicine*, employé dans le texte de la loi 10. *C. Th. de Scæn.*, le mot *psaltrie*.

La figure qui a donné lieu à cette trop longue dissertation est délicatement dessinée. L'exécution est digne de la plus gracieuse des muses. Sa tunique est rose et bordée d'une frange bleue, l'habit de dessus est vert clair. Elle touche, de la main droite avec le plectrum, de la main gauche avec ses doigts, les cordes d'un instrument qui doit être un *psalterium*, et qui cependant ne se rapporte pas aux descriptions données par les auteurs et reproduites plus haut. Cette manière de jouer d'un instrument à cordes était celle qui présentait le plus de difficultés. Nous la connaissions par Virgile :

Jamque cadens, *digitis*, jam *pectine* pulsat eburno (2).

et par Lucain :

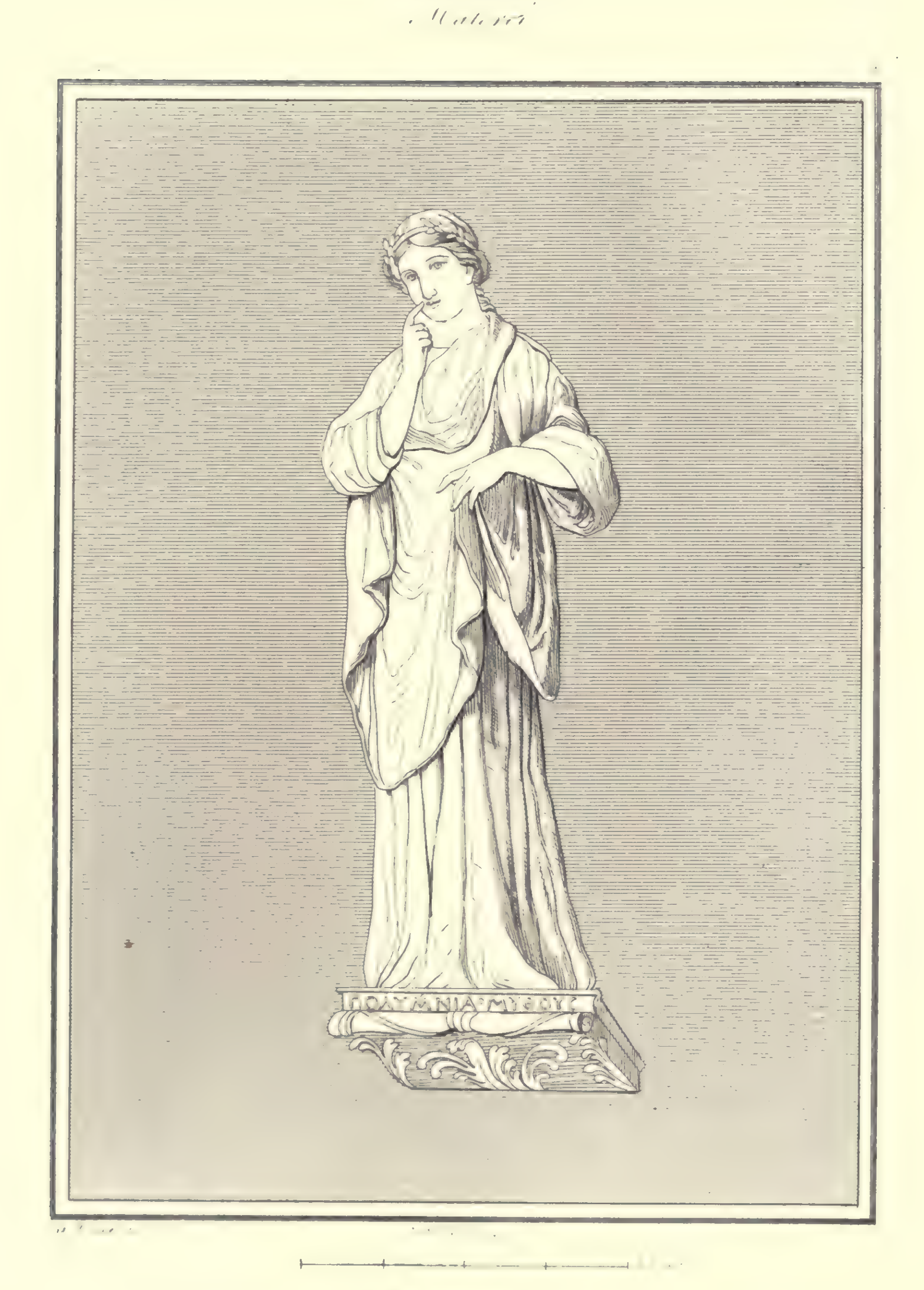
Sive chelyn *digitis* et eburno *pectine* pulsas (3).

(1) Aurelius Victor.
(2) *Æn.*, VI, v. 647.
(3) *Panegyr. ad Pison.*



PEINTURES

Malerei



Polymnia

PLANCHE 8.

Aucun attribut ne distingue cette figure. La seule indication qu'elle offre, indication d'ailleurs assez explicite pour qu'on doive s'en contenter, c'est l'inscription ΠΟΛΥΜΝΙΑ · ΜΥΘΟΥΣ; *Polymnie, les mythes.*

Notre figure est vêtue d'une tunique verte que recouvre en partie un pallium de couleur bleue; les doigts dirigés vers les lèvres, geste indicatif du silence, conviennent parfaitement à une muse qui, mystérieuse et peu communicative, avec la seule ressource de formes et d'allégories inventées par elle, enseignait aux hommes la nature de leurs dieux. Les doigts sur les lèvres étaient un geste consacré aussi à la représentation d'Harpocrate, dieu du silence (1).

Numa rapportait toutes ses institutions aux muses avec lesquelles il entretenait un commerce régulier. Une d'elles surtout fut recommandée par lui à l'adoration des Romains, il l'appela *tacite* ou *silencieuse* ou *nouvelle;* καὶ μίαν Μοῦσαν ἰδίως, καὶ διαφερόντως ἐδίδαξε σέβεσθαι τοὺς Ῥωμαίους, Τακίταν προσαγορεύσας, οἷτε Σιωπηλὴν, ἢ Νέαν (2). Cette même muse reçoit d'Avercampi le nom de Polymnie; et une pareille explication rentre tout à fait dans le sens de la forme adoptée ici pour la représentation de la muse de la Fable. L'idée du silence et celle de Polymnie, muse de la

(1) Cuper, *Harpoc.*

(2) Plutarque, *in Numa.*, p. 65.

Fable, se sont présentées simultanément à l'esprit de l'auteur que nous citons comme à celui de l'artiste dont le pinceau a créé la figure qui nous occupe. La qualification de *muse silencieuse* convient parfaitement à Polymnie qui, après avoir créé les mythes, veille à ce que les initiés ne les dévoilent pas aux profanes, à Polymnie qui préside à cette religion mystérieuse dont les prêtres et les philosophes avaient seuls le dernier mot, à Polymnie enfin qui jetait sur la mythologie le voile qu'il était donné à si peu de gens de soulever. Ajoutons que le silence engendre les grandes pensées; qu'il est une préparation nécessaire à l'enfantement des synthèses religieuses et philosophiques; et c'est peut-être ici le cas de rappeler le mot de Pythagore qui se justifiait de n'avoir encore rien écrit en disant: ὅτι ὤπω ἐσιώπησα; *parce que je n'ai pas encore observé le silence* (1).

Le nom de Polymnie a été écrit par les Grecs de trois manières. Ils ont appelé cette muse indistinctement Πολύμνια, Πολυμνεία, et Πολυύμνια. Les Latins ont écrit plus volontiers *Polyhymnia*.

Nam verum fateamur: amat *Polyhymnia* verum (2).

Dissensere deæ, quarum *Polyhymnia* cepit
Prima (3).

..............Nec *Polyhymnia*
Lesboum refugit tendere barbiton (4).

Signat cuncta manu, loquitur *Polyhymnia* gestu (5).

(1) Philostrate *in Apoll.*, I, 14.
(2) Virgile, *Cir.*, v. 45.
(3) Ovide, *Fast.*, V, v. 9.
(4) Horace, lib. I, *O.* I, v. 33.
(5) Ausone, *Id.*, 20.

Les Grecs au contraire se sont servi plus souvent du mot Πολύμνια, *Polymnie.* Du reste, chez les uns comme chez les autres, et, si nous nous en rapportons aux deux dénominations plus généralement adoptées, cette muse était considérée comme la muse des *hymnes ;* soit, comme le veut Diodore (1), parce qu'elle rend les hommes illustres en célébrant leurs louanges, διὰ πολλῆς ὑμνήσεως ; soit, à en croire Phurnutus (2), parce que la vertu est beaucoup louée πολυύμνητος. Plutarque s'éloigne tout à fait de l'étymologie proposée par les deux auteurs que nous venons de citer. D'après lui, Πολύμνια veut dire μνήμη ou μνεία πολλῶν, *la mémoire de beaucoup de choses* (3). Mais alors il faudrait écrire, comme l'a fait Lucien (4) : Πολυμνεία. Fulgence (5) abonde dans le sens de Plutarque ; πολυμνείαν, *quasi* πολυμνήμην, *id est multam memoriam dicimus.* C'est aussi l'étymologie adoptée par le scoliaste d'Horace commentant le vers que nous avons cité : *Polymneia dicta, quasi multæ memoriæ* (6). Nous nous sommes arrêté sur les origines différentes qu'on a proposées pour le nom de notre muse, parce que ces versions sont d'une grande importance sur sa nature elle-même.

Nous pouvons aussi demander d'utiles renseignements aux attributs que l'on donnait à Polymnie. Le vers d'Horace cité plus haut nous apprend que cette muse jouait du

(1) IV, 7.
(2) Cap. 14.
(3) *Symp.*, IX, 13.
(4) *De Saltat.*
(5) *Mytholog.*, I, 14.
(6) Le scoliaste d'Horace, *loc. cit.*, v. 33.

barbiton. Le scoliaste d'Apollonius (1) la représente touchant les cordes de la lyre. L'épigramme de l'Anthologie, déjà reproduite dans cet ouvrage, lui attribue l'harmonie du chant :

Ἁρμονίην πάσαισι Πολύμνια δῶκεν ἀοιδῆς.

Ces arts divers se rapportent tous au mot ὕμνος dont on a dérivé son nom, et à l'invention des hymnes qu'on lui a attribuée. Mais on a donné à Polymnie un autre rôle dans la mythologie, et nous devons dire que c'est celui qui a obtenu le plus de crédit, et auquel les auteurs se sont arrêtés le plus volontiers. Le vers d'Ausone rapporté plus haut a déjà pu faire pressentir le système que nous allons développer.

Signat cuncta *manu*, loquitur Polyhymnia *gestu*.

« Polymnie désigne tout avec sa main, elle parle par le geste. »

Petronius Afranius a dit aussi :

Flectitur in faciles variosque Polymnia motus.

« Polymnie se ploie à des mouvements faciles et variés. »

Et Nonnus :

Καὶ παλάμας ἐλέλιξε Πολύμνια μαῖα χορείης,
Μιμηλὴν δ' ἐχάραξεν ἀναυδέος εἰκόνα φωνῆς,
Φθεγγομένη παλάμησι σοφὸν τύπον, ἔμφρονι σιγῇ
Ὄμματα δινεύουσα (2).

(1) *Arg.*, III, v. 1.

(2) *Dionys.*, V, v. 104 et suiv.

« Polymnie, mère des hymnes, agitait ses mains, formant par ses gestes « une figure ingénieuse, et tournant ses yeux à droite et à gauche dans un si- « lence plein de sagesse; elle représentait des signes qui suppléaient à sa voix « muette. »

L'art de s'expliquer par gestes était connu chez les Grecs sous le nom de *chironomie* (1). Dans le principe il était un accessoire peu important de la danse; mais dans la suite il en devint le point principal, de telle sorte que χειρονομεῖν et χειρονομία signifièrent *danser* et *danse*; et que les noms d'ὀρχηστὴς et ὀρχηστρὶς, *danseur* et *danseuse*, furent donnés aux gens qui avaient le talent de s'exprimer par gestes (2). Les poëtes ont rencontré sur ce sujet des mots très-heureux. On lit dans Pétrone :

Manu puer *loquaci*,

« un enfant *à la main bavarde,* » et l'Anthologie fait l'éloge d'un pantomime en disant « qu'il avait des mains *capables de tout dire*, χεῖρας παμφώνους. » Il est hors de doute que Polymnie a reçu l'honneur de l'invention de la pantomime. Le témoignage de Cassiodore (3) et celui de Lucien (4), conçus en termes aussi clairs et aussi précis qu'il est permis de le désirer, viennent se joindre à ceux que nous avons fournis plus haut. On comprend alors que le geste indicatif du silence donné par l'artiste à sa

(1) Quintilien, I, 11.
(2) Boulenger, *de Theat.*, I, 51.
(3) *Var.*, I, Ep. 20.
(4) *Loc. cit.*

figure et dont nous avons présenté plus haut une explication, est plus que jamais justifié.

Maintenant est-ce à dire que Polymnie surintendante de la pantomime, Polymnie inventrice du langage par gestes, est renversée du trône nébuleux où le vulgaire se la représentait, cachant sous les plis des draperies qui la voilent, les fables mystérieuses de l'antiquité païenne? Maintenant faut-il briser le sceptre sacré dont on avait armé son bras? ou bien est-il possible de relier l'une à l'autre ces deux attributions qui paraissent si éloignées, si incompatibles : les mythes et la pantomime? Heureusement les textes viennent à notre secours, et il nous est permis de concilier avec assez de vraisemblance les deux rôles, sévère et gracieux, dont Polymnie s'acquittait simultanément. Les pantomimes choisissaient de préférence pour texte de leurs exercices les fables et les sujets religieux; *superinducitur homo fractus omnibus membris et vir ultra mollitiem muliebrem dissolutus, cui ars sit* verba manibus expedire, *ut desaltentur* fabulosæ antiquitatis *libidines* (1).... *Plane religiosiores estis in cavea ubi saltant dii vestri, argumenta et* historias *noxiis ministrantes* (2). Lucien dit expressément que le sujet des pantomimes était l'histoire ancienne, ἡ παλαία ἱστορία, et, si nous ne savions d'ailleurs que les premiers temps de l'histoire sont remplis par les faits des dieux ou des héros, qu'ils se confondent avec la mythologie, Lucien nous servirait en

(1) S. Cyprien, *Ep.*, CIII.

(2) Tertullien, *Apolog.*, cap. 15.





A. I H. V. 2 P. 5

Calliope.

appelant cette histoire ancienne, μυθικὰς μεταμορφώσεις, *des métamorphoses mythiques.*

Polymnie sera donc pour nous la muse des mythes et des pantomimes, ou plutôt des pantomimes mythiques.

PLANCHE 9.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ · ΠΟΙΗΜΑ; *Calliope, le poëme.* Telle est l'inscription qui vient se joindre aux attributs de cette muse pour la distinguer de ses compagnes. Elle est représentée ici vêtue d'une tunique verte et d'un habit de dessus blanc. Ses mains serrent un volume; son front est couronné de lierre; ses oreilles sont ornées de deux grosses perles.

Le nom de *Calliope* est synonyme de *belle voix*, de *belles paroles;* ἀπὸ τοῦ καλὴν ὄπα προίεσθαι (1). C'est la seule étymologie qui s'offre à nous. Calliope, quoiqu'elle ait été nommée la dernière dans l'énumération des muses faite par Hésiode, était pourtant la première en dignité, la première par son importance et par la considération qui s'attachait à son nom :

> . . . . . ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων·
> Ἡμὲν γὰρ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοιοίσιν ὀπηδεῖ (2).

(1) Diodore, IV, 6.

(2) Hésiode, *Théog.*, v. 79 et 80.

La science politique lui était attribuée (1); on disait qu'elle présidait aux conseils des rois, σὺν τοῖς βασιλεῦσιν αὐτὴν παρεῖναι φασίν (2); enfin la rhétorique était rangée dans son domaine (3). Plus communément, et c'est l'idée qui a dicté l'inscription par laquelle l'artiste l'a désignée ici, on la considère comme la muse de la poésie; Καλλιόπη ποίημα (4).

Calliope doctis dat laurea serta *poetis* (5).

De quelque façon qu'on l'envisage, soit qu'on lui donne pour fonction la Politique, la Rhétorique, ou la Poésie, elle est toujours la muse par excellence. Ainsi lorsque dans les fictions mythologiques on trouve le nom de *musa* sans autre qualification plus explicite, il faut entendre *Calliope*. Des neuf Sœurs elle est la seule qui ait droit à s'approprier le nom générique par lequel on les désigne (6). Homère, invoquant en tête de son Iliade *la déesse ;* Virgile, dans le premier chant de l'Énéide, sollicitant les inspirations de la *muse :*

......Musa, mihi causas memora,

s'adressent bien évidemment à Calliope; c'est à elle qu'appartient en général la poésie, et en particulier l'épopée.

(1) Plutarque, *Symp.*, IX, 14.
(2) Id. id. id. 13.
(3) Phurnutus, cap. 14.
(4) Le scoliaste d'Apollonius, *Arg.*, III, v. 1.
(5) Petron. Afran.
(6) Averani, *Dissert.* XVIII et XIX.

Nous ferons observer à ce sujet que le mot ποίημα, employé dans l'inscription, peut très-bien indiquer, à l'exclusion de tout autre genre de poésie, la poésie épique. Si le mot ποίημα, *poema*, désignait le plus souvent la poésie, il désignait aussi quelquefois la poésie la plus noble, la plus élevée, celle qui chantait la gloire des rois et des héros :

> Res gestæ *regumque ducumque*.....

Calliope avait obtenu l'honneur insigne de passer pour l'inventrice du genre héroïque :

> Καλλιόπη σοφίην ἡρωΐδος εὗρεν ἀοιδῆς (1).
>
> Carmina *Calliope* libris *heroïca* mandat (2).

Les deux attributs qu'a reçus notre muse, le lierre et le volume, ne peuvent donner lieu à aucune controverse. Ils sont tout à fait dans le caractère du personnage.

> Tum sit neglectos *hedera* redimita capillos
> Prima sui cœpit *Calliope* chori (3).
>
> Surgit et immissos *hedera* collecta capillos
> *Calliope* querulas prætentat pollice chordas (4).

L'expression de l'épopée est plus sévère que celle de ses sœurs, Érato, Terpsichore, Thalie et Melpomène;

(1) Anthologie.
(2) Ausone, *Id.*, 20.
(3) Ovide, *Fast.*, V, 75.
(4) Id. *Métam.*, V, 338.

tandis que celles-ci s'offrent à nous tenant en main la lyre, la cithare, le masque scénique, Calliope nous montre seulement un volume. Les charmes de l'harmonie et la pompe du théâtre, elles les dédaigne; elle les abandonne à ses sœurs plus frivoles. Comment aurait-elle pu d'ailleurs employer d'autres moyens que ceux qu'elle avait permis aux poëtes épiques qui devaient réciter leurs ouvrages en public, debout, un laurier d'une main, un volume de l'autre, sans que l'harmonie des instruments aidât celle de leur voix, sans que les cadences de leurs vers pussent ébranler les cordes de la lyre ou de la cithare (1)?

PLANCHE 10.

Le fond de ce tableau est noir. La figure qu'il représente est revêtue d'une tunique blanche, bordée de vert et serrée à la taille par une large ceinture verte aussi. La draperie jetée sur les épaules et couvrant une partie du dos est de couleur changeant du vert au rouge.

Les attributs donnés à cette figure offrent à l'esprit l'image de la Tragédie. En effet, une ceinture serre sa tunique (2); dans sa main gauche on a placé la massue

(1) Anton. Lib., *de Orat.*, VII, 5; Vossius, *Instit. poet.*, III.

(2) Winckelmann *Mon. Ant.*, t. II, p. 247.



LA TRAGEDIE
Die Tragedie



traditionnelle (1) ; sur sa tête on a jeté sa peau de lion qui, tout à fait inusitée dans les monuments antiques consacrés à la tragédie, donne à cet ouvrage une couleur d'originalité. La peau de lion convient parfaitement à la Tragédie, et sur ce point on ne saurait élever aucune espèce de doute. Il est incontestable qu'Hercule fut chez les anciens le type de l'héroïsme, et nous avons appris dans tout le cours de cet ouvrage que la massue et la peau de lion étaient ses attributs favoris (2). Maintenant, d'Hercule le premier des héros, à la Tragédie qui fait agir et parler les héros, d'Hercule à la Tragédie qui emprunta plusieurs sujets de drames dont l'énumération serait trop longue ici, à cette fiction hyperbolique qui jette une couleur de merveilleux sur les temps héroïques, y a-t-il loin? on le demande. Ce rapprochement tout naturel avait été deviné ou pressenti par Cuper qui veut donner le nom d'*Hercule tragique* au héros barbu et armé d'une massue qu'on voit, dans les monuments antiques, conduisant le chœur des Muses. Enfin il serait peut-être vrai de dire que c'est du rapport apparent entre Hercule et Melpomène, que l'on a été amené à ranger les neuf Muses sous la conduite et sous la direction d'Hercule appelé alors *Musagète*. A l'explication que nous venons de

(1) Spon, *Misc. Her. ant.*, p. 44 et 46 ; Winckelmann, *loc. cit.* ; Beger, *Thes. Br.*, t. I, p. 576 ; *Antichità di Ercolano*, tav. IV, t. II.

(2) Diodore, I, 24 ; Athénée, XII, p. 512 ; Strabon, XV, p. 688 e. 1008 ; Aristophane, *Ran.*, 46 et suiv. ; Tertullien, *de Pallio*, cap. 4 ; Pollux, IV, 117.

proposer, deux objections cependant, et nous ne nous dissimulons pas qu'elles sont graves et difficiles à résoudre. La première est tirée du masque qui n'est pas conforme au type adopté pour les masques tragiques. En effet il est privé de cet exhaussement de rigueur en forme de *lambda*, Λ, et que nous avons déjà fait remarquer en plusieurs occasions dans d'autres planches de cet ouvrage. Ensuite les cheveux, la barbe grise et la carnation bronzée se rapportent au masque comique. La seconde objection est l'absence du cothurne et la nudité des pieds. A la première objection prise de la forme du masque, on peut répondre d'une manière assez péremptoire en citant l'exemple d'un masque pareil porté par Melpomène, sur un bas-relief de Spon (1), et sur un autre bas-relief de la galerie de Justinien (2); d'où il faudrait conclure tout naturellement avec Pollux (3), que tous les masques tragiques n'avaient pas l'exhaussement appelé par les Grecs ὄγκος (4), et par les Latins *superficies* (5). Il paraît même prouvé que les masques d'esclaves ne devaient pas porter cet ornement.

La nudité des pieds de notre figure est plus difficile à justifier. Nous savons bien que les mimes devaient jouer nu-pieds : *Quantum disertissimorum versuum inter* mimos *jacet! quam multa Publii non* excalceatis, *sed* cothurnatis *dicenda sunt* (6).

(1) *Loc. cit.*
(2) Montfaucon, t. I, pl. 60.
(3) IV, 137.
(4) Pollux, IV, 133.
(5) Cuper, *Ap. Hom.*, p. 84.
(6) Sénèque, *Ep.* 8.





die Tragödie

« Que de vers éloquents on trouve chez les mimes ! Combien de produc-
« tions, dues à Publius, devraient être dites non par des histrions *déchaussés*,
« mais bien par des acteurs *chaussés du cothurne* ! »

Mais, malgré l'admiration de Sénèque pour certains mimes de son temps, quel rapport peut-on établir entre la tragédie et la pantomime, les deux points extrêmes de l'art scénique. Faudra-t-il dire que l'artiste a voulu personnifier ici le rôle le moins élevé, le moins noble, le moins *tragique* de la tragédie antique? Ou bien faudra-t-il hasarder en quelques mots, et sans preuves à l'appui, une explication qui consisterait à dire qu'on doit voir ici la représentation en une seule personne des trois genres de l'art théâtral : la tragédie qui réclamerait pour elle la massue et la peau de lion, la comédie qui s'attribuerait le masque, et la pantomime qui serait figurée par les pieds nus de notre figure?

PLANCHE 11.

Cette figure est dans le même goût que la précédente. C'est encore une muse peinte sur fond blanc, couronnée de laurier et vêtue d'une draperie de couleur foncée changeant du vert au rouge. Ses bras sont ornés de bracelets d'or. Elle appuie sur son épaule et retient avec sa main gauche une large massue, et porte de la main droite un masque surmonté d'une peau de lion. A part la nudité de la tête et la couronne de laurier, cette figure est tout

à fait pareille, pour ses attributs, à celle qui fait le sujet de la planche précédente. Aussi nous n'aurons rien à en dire ; on n'aura qu'à lui appliquer les observations qui accompagnent notre planche 10.

PLANCHE 12.

Une *sambucistria* ou *sambucina* a fourni un sujet fort gracieux au peintre à qui nous devons cette peinture. L'instrument triangulaire porté par la jeune femme qui l'appuie sur son bras gauche et en tire des sons avec ses deux mains à la fois, était désigné par le nom de *sambuca*, et se rapprochait de la harpe par sa forme. Huit cordes sont attachées aux deux branches peintes en or. Il paraît que cet instrument triangulaire était très-propre à l'accompagnement des chants et des poésies érotiques, et que les sons qu'il rendait convenaient à l'expression des sentiments tendres et mélancoliques. A ce titre il appartenait de droit aux femmes, dont l'amour était la principale affaire. Les courtisanes avaient recours à sa mélodie pour captiver les cœurs ; et à l'harmonie du chant et des sons de la *sambuca* elles joignaient aussi le désordre étudié et le voluptueux abandon d'une toilette qui leur permettait de parler aux sens avec l'empire irrésistible de la beauté des formes, de la langueur de la voix et de la mélancolie du son. Notre figure est très-séduisante ; son attitude est facile et bien sentie ; une draperie bleue



Ad. Bouchet, sc. A. d'H. V. 5. P. 167.

3 Pouces

LA SAMBUQUE.
Die Sambuka.







Venus

voile ses jambes et laisse apercevoir le haut de son corps et la blancheur de ses pieds. Sa chevelure blonde séparée sur le front paraît très-courte et coupée en rond derrière la tête.

PLANCHE 13.

Sur un fond d'azur se détache une jeune et jolie femme vêtue d'une tunique jaune changeant et d'un manteau rouge clair. Ses cheveux sont blonds, et ses bras ornés de bracelets d'or. L'arc débandé et la flèche qu'elle tient dans ses mains lui ont été donnés comme attribut caractéristique, et nous devons avouer que, loin de nous aider à découvrir le nom de cette figure, ils ne font qu'augmenter nos suppositions et nos incertitudes.

L'arc était un attribut pour ainsi dire inféodé à la représentation de Diane qu'on appelait ἰοχέαιρα, παρθένος ἰοχέαιρα, *la jeune fille aimant les flèches* (1). Il est même très-rare de voir dans les monuments antiques cette déesse dépouillée de son arme favorite, et je crois qu'on ne la lui refuse que lorsqu'elle se confond avec la Lune ou avec Hécate. L'arc débandé indiquerait le repos de la chasse :

> . . . . Arcuque remisso
> Otia nervus agit (2) ;

(1) Pindare, P. II, 16.

(2) Claud., *de R.*, P. II, 31 et suiv.

et sa tunique tombant jusqu'à ses pieds, *vestis non succincta*,

> Poplite fusa tenus (1),

se rapporterait très-bien à l'idée que nous émettons sur notre figure. C'est ainsi que, dans Beger (2), Diane *Aricina* est représentée se reposant sous un arbre des fatigues de la chasse. Le bras, l'épaule et le sein droits découverts par la tunique qui tombe négligemment, rentrent aussi dans le sens de *Diane chasseresse* :

> . . . . Ἀσύλωτοι δέ φιν ὦμοι
> Δεξιτεροὶ, καὶ γυμνὸς ἀεὶ παρεφαίνετο μαζός (3).

« Son épaule droite était découverte, sa mamelle apparaissait toujours « toute nue. »

Claudien a dit aussi des suivantes et des compagnes de Diane :

> Veniunt humeros et brachia nudæ (4).

Les plus célèbres, celles qui portaient un nom bien connu, qui avaient leur histoire, leur légende particulière étaient Dictymna, Opis, Cirène, Procris, Anticlée et Atalante à qui l'on attribuait la gloire d'avoir introduit l'usage des flèches pour chasser les bêtes fauves :

> . . . . . . Φόνον πτερόεντα συμβόλος εὕρατο κούρη (5).

(1) Claud., *de R.*
(2) *Th. Br.*, p. 64.
(3) Callimaque, *H. in Dian.*
(4) Claud., II, *Cons. Stil.*, v. 243.
(5) Oppien., *de Venat.*, lib. II, v. 26.





H. Roux aîné et A. Bouchet — A. d'H. V. 4. P. 321. — Lith. d'Adrien

2 Pieds.

DIANE.

Mais c'est en vain qu'on proposerait pour l'explication de notre figure le nom de Diane ou celui d'Atalante, ou celui de quelque autre de ses compagnes. Il faut reconnaître d'abord que la jeune fille qui nous occupe est loin d'être drapée et vêtue comme une chasseresse ; surtout il faut remarquer en elle une attitude rêveuse et mélancolique et une délicatesse excessive de formes que nous ne saurions comprendre dans la sœur d'Apollon ni dans une de ses suivantes.

S'il est vrai, comme le veut l'Anthologie, que Cythérée ait appris à porter l'arc et le carquois, et à frapper de loin :

> Ἀεὶ μὲν Κυθέρεια φέρειν δεδάηκε φαρέτρην,
> Τόξα τε, καὶ δολιχῆς ἔργον ἑκηβολίης (1);

on pourra voir ici une image de Vénus, et dans ce cas il y aura quelque apparence de raison à dire que la mère de l'Amour est armée de l'arc et des flèches dont elle a dépouillé son fils. Nous avouons même que la physionomie de notre figure nous a fait pencher en faveur de cette dernière interprétation.

PLANCHE 14.

Le moyen le plus éloquent qui pût être employé pour exclure de la planche qui précède toute idée de Diane, c'était bien certainement d'offrir ici une Diane dans toute

(1) IV, 12, *Ep.* 21.

sa pureté, c'est-à-dire telle qu'on la représentait suivant les traditions de la Fable, vêtue d'une courte tunique, les jambes nues, les pieds chaussés de cothurnes, l'arc et le dard en main, et le carquois sur le dos. On n'a qu'à jeter les yeux sur cette planche pour se convaincre que la même divinité, le même personnage n'a pu inspirer les deux figures si diverses qui se succèdent ici. La première, celle de la planche qui précède, est délicate, pensive, mélancolique, son attitude est timide, incertaine; celle-ci est pleine d'assurance et de fierté; ses membres sont à la fois tendres et robustes, ses traits mâles et gracieux. Son noble front est orné d'une couronne formée de rayons d'or; elle porte un manteau bleu et une tunique dont la partie supérieure, celle qui couvre la poitrine, est pourpre, et la partie inférieure, tombant jusqu'au genou, jaune avec une bordure pourpre. Les cothurnes sont jaunes aussi; la base ou piédestal est marbrée, et le tout se détache sur un fond rouge.

PLANCHE 15.

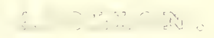
Après Diane nous rencontrons Apollon. Il est ici presque entièrement nu et couronné de laurier. Le manteau, dont les plis s'attachent à son bras gauche, et qui couvre en partie ses jambes et ses cuisses, est rougeâtre; la lyre sur laquelle s'appuie le bras gauche, est jaune. Le dieu est chaussé de sandales jaunes aussi; il tient de la main droite une branche de laurier, à laquelle sont attachées

A Bouchet del et sc

A. d'H. V. 4 P. 321



6 Pouces.









Ad. Bouchet sc. A. d'H. V. 3. P. 57.

3 Pouces

NÉMÉSIS.
Nemesis.

des bandelettes tressées. Il faut remarquer dans cette planche un attribut qui est donné souvent à Apollon sur les médailles. C'est la *cortina,* le couvercle du trépied; elle est rouge, et ceinte, en tous les sens, d'une guirlande de laurier.

PLANCHE 16.

Némésis, appelée quelquefois Ramnasie et Adrastée, était fille de la Nuit (1) et de l'Océan (2); on lui donnait aussi pour père Jupiter (3) et pour mère la Justice (4). Elle avait pour mission d'abaisser les puissants et de relever les opprimés; son cœur était rempli d'une haine impitoyable pour les méchants que la fortune aveugle comblait de ses faveurs, et d'une affection compatissante pour les bons, en butte aux rigueurs du sort (5). Il était juste qu'une divinité sévère se chargeât de corriger les caprices du Hazard. Grâce à Némésis, la Fatalité désespérante ne régnait pas en souveraine absolue sur les destinées des mortels. C'était à elle que les infortunés adressaient leurs plaintes et leurs prières, c'était à elle qu'ils en appelaient des arrêts du Destin; c'était elle encore qui troublait le sommeil des puissants et qui recevait leurs invocations, pour qu'elle voulût bien ne pas troubler, par son intervention, le bonheur que la Fortune avait laissé tom-

(1) Hésiode, Θεογ., 223.
(2) Pausanias, I, 33 et VII, 5.
(3) Euripide, *Rh.*, v. 342.
(4) Amm. Marcell., lib. 14.
(5) Anthol., IV, Ep. LXX; Macrobe, *Sat.*, I, 22.

ber sur eux (1). Considérée sous ce point de vue, Némésis représente, dans la Mythologie, la justice divine. Au milieu du chaos des passions diverses qui s'abritent sous l'aile protectrice des divinités vicieuses adorées par le polythéisme, nous découvrons enfin le véritable et le sublime caractère de l'Être souverain, la rémunération de la vertu, et le châtiment du vice (2).

Cette grande et consolante idée se trouve mêlée, sous des noms divers, à toutes les religions anciennes (3). Hésiode (4) la présente sous le dualisme d'une Némésis compagne de la Pudeur, et d'une Némésis vengeresse et inexorable qui poursuit les coupables par la crainte du châtiment. L'une empêche les fautes par sa seule présence, l'autre se charge de les venger; la première rend le vice et le crime haïssables, la seconde impose la condition nécessaire de l'expiation. On a ajouté que dans les premiers âges du monde, les deux Némésis, c'est-à-dire, l'Horreur du vice, et la Vengeance divine exerçaient sur les hommes leur action bienfaisante, mais que, dans la suite des temps, l'horreur du vice ayant abandonné le monde, il ne resta plus aux mortels que la divinité vengeresse (5):

> Ἀθανάτων μετὰ φῦλ' ἴτον, προλιπόντ' ἀνθρώπους
> Αἰδὼς, καὶ Νέμεσις (6).

(1) Averani, diss. XVIII, *in Eurip.;* Barnes ad Eurip., *Rhes.*, v. 342.

(2) Buonarotti, *Medagl.*, p. 220 et suiv.

(3) Buonarotti, id. id.

(4) Averani, *citat. dissert.*; Rodig., lib. VI, 41; Hésiode, Θεογ., v. 223.

(5) Hésiode, Εργ., 200.

(6) Id. *id.*

Le nom de δίκης ἄγγελος, *ange de justice*, lui a été donné à juste titre (1).

Nous voudrions, pour l'honneur de l'artiste dont le pinceau a créé la figure qui fait le sujet de cette planche, qu'on adoptât l'explication assez hardie peut-être, qui s'est présentée à notre esprit. Alors la conception du peintre antique serait ingénieuse, large, noble et éloquente. Alors notre figure serait la représentation du dualisme d'Hésiode. Sous les traits d'une seule figure, et avec une simplicité de moyens vraiment remarquable, il aurait indiqué l'horreur du vice et la vengeance céleste, la conscience et le remords; le *pudor* et *metus* dont parle Ovide:

> Proque *metu* populo, sine vi *pudor* ipse regebat (2).

Notre figure sur fond bleu soulève son voile et détourne la tête, c'est là l'expression de l'horreur que lui inspire le mal; elle porte une épée, c'est l'instrument du supplice réservé au coupable.

Il est bien rare que dans cet ouvrage l'objection ne vienne pas prendre sa place à côté de l'assertion; nous sommes destiné à voyager au milieu d'un nuage d'incertitude. Ainsi à l'explication que nous venons de développer, on pourra objecter que l'épée est un attribut tout à fait inusité entre les mains de Némésis représentée ordinairement avec une roue sous les pieds, une fronde ou une mesure dans une main, et une bride dans l'autre;

(1) Le Clerc.

(2) *Fast.*, I, 250.

Ἡ Νέμεσις προλέγει τῷ πήγει, τῷτε χαλινῷ
Μὴ ἄμετρόν τι ποιεῖν, μήτ' ἀχάλινα λέγειν (1).

« Némésis avertit par la *mesure* et par le *frein*, de ne rien faire sans mesure « et de ne pas parler sans frein. »

Il est vrai de dire aussi qu'on s'est très-peu accordé sur les attributs de Némésis. Aux signes caractéristiques déjà indiqués, on ajoute quelquefois les ailes qui paraissent mieux convenir cependant à la Fortune, un simple rameau, une verge ou un bâton. On comprend que l'artiste a bien pu remplacer la verge ou le rameau par une épée; bien plus, nous devons dire que l'épée dans le fourreau nous semble ici une ingénieuse allégorie. Némésis était fille de la Justice; Némésis précédait sa mère à qui elle abandonnait l'acte même du châtiment, se réservant d'effrayer par ses menaces, et de déchirer les cœurs par la crainte du supplice.

Si l'on élève des difficultés de détail sur l'intention que nous donnons à cette peinture, on reconnaîtra toujours Némésis dans l'ensemble et dans le mouvement de la figure. La draperie blanche dont elle est vêtue est donnée par Hésiode à la Pudeur :

Λευκοῖσιν φαρέεσσι καλυψομένω χρόα καλόν (2).

Enfin la tête couverte est le symbole de la profondeur des conseils des dieux, et du secret inviolable qui règne

(1) Anthol., IV, 12, *Ép.*, 72.

(2) Hésiode, Ἐργ., v. 198.





H. Roux aîné et A.e Bouchet — A. d'H. V. 3. P. 29. — Lith. d'Adrien.

6. Pouces.

NYMPHE.

sur les actes de la providence divine. Ammien Marcellin a dit de Némésis : *Ultrix facinorum impiorum, bonorumque præmiatrix... traditur ex* abdita *quadam æternitate omnia despectare* (1). Sur une médaille des Samiens, dans Buonarotti (2), on voit Némésis avec la tête voilée, et le savant explicateur en donne pour raison ces vers de Dante adressés à la Fortune :

> . . . . .Lo giudizio di costei
> Che sta occulto, come in erba l'angue (3).

« Son jugement se tient caché, comme le serpent sous l'herbe. »

PLANCHE 17.

Cette composition est d'une grâce exquise. Sur un fond vert est une jeune femme vêtue d'une draperie jaune bordée de pourpre, dont les plis, négligemment dessinés, laissent apercevoir la nudité des épaules et des bras ; des cheveux blonds noués et tressés sans art sont retenus par un diadème. La figure est vue de dos, et découvre seulement une partie de la joue droite. Elle va nu-pieds, tenant de la main droite une fleur qu'elle vient de cueillir à une tige. Des fleurs de couleurs variées remplissent une corne d'abondance de couleur verte, portée sur le bras gauche.

(1) Lib. 14.
(2) *Medagl.*, p. 309.
(3) *Inferno*, c. VII.

Les plus suaves créations de la Mythologie rattachent leur souvenir à la composition qui nous occupe. On se rappelle, en la voyant, l'épouse de Zéphire, soit qu'on l'appelle Chloris, soit qu'on lui donne le nom de Flore. L'Aurore, une des Heures, et la Fortune peuvent aussi bien revendiquer l'image si attrayante que nous offrons ici à l'admiration des artistes.

Nous aurons bien de la peine à résister à la tentation qui nous prend de faire suivre cette figure des citations qui se présentent en foule à la mémoire. Il n'y a rien dans ce tableau simple, naïf, vrai de couleur et de dessin, qui ne respire un parfum d'antiquité. C'est la tunique jaune, *crocota vestis*, *l'habit couleur de safran* que s'arrogeait l'Aurore,

> Ille crocum simulat: *croceo* velatur *amictu*,
> Roscida luciferos quum dea jungit equos (1),

et que les Heures, compagnes de l'Aurore,

> Jungere equos Titan velocibus imperat Horis (2),

aimaient à porter aussi; ce sont les fleurs chéries de l'Aurore, non moins chéries des Heures; les fleurs que Lactance appelle le vêtement de Flore; les fleurs enfin, safran, jacinthes, roses, violettes, dans le suc desquelles les Grâces trempaient leurs voiles pour leur donner la

(1) Ovide, *A. A.*, III, 179. (2) Ovide, *Mét.*, II, 118.

couleur et l'éclat des draperies qui enveloppaient les formes vaporeuses des Heures :

> Ἵματα μὲν χροΐας τοτε αἵ Χαριτές τε και Αὖραι
> Ποίησαν, καὶ ἔϐραψαν ἐν ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν,
> Οἷα φοροῦσ' Ὧραι, ἔντε κρόκῳ, ἐνθ' ὑακίνθῳ,
> Ἔντ' ἴω θαλέθοντι, ῥόδουτ' ἔνι ἄνθεϊ κάλῳ (1).

« Chloris, la blanche épouse de Jupiter, Chloris, dont « les Romains ont fait Flora,

> *Chloris* eram, quæ *Flora* vocor : corrupta latino
> Nominis est nostri littera græca sono (2),

« parcourt son jardin que la brise rafraîchit, qu'une fon-« taine arrose, et que son mari généreux a rempli de fleurs « en lui disant : Déesse, sois la reine des fleurs. »

> Est mihi fecundus dotalibus hortus in agris :
> Aura fovet; liquidæ fonte rigatur aquæ.
> Hunc meus implevit generoso flore maritus :
> Atque ait : Arbitrium tu, dea, floris habe (3).

Aurore, Chloris, Flore, une des Heures, toutes séduisantes divinités, entre lesquelles nous n'avons garde de choisir, toutes créations délicieuses que nous voulons ménager, ont pu inspirer la composition reproduite dans cette planche. D'autres plus hardis se décideront peut-être sur un point que nous n'avons pas osé éclaircir.

(1) *Poëm. Cypr.*
(2) Ovid., *Fast.*, v. 195 et suiv.
(3) Ovide, *ibid.*

PLANCHE 18.

...............'Εστὶ δὲ δὴ
Λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν, κύκνου μορφώματ' ὄρνιθως λαβὼν,
Ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξε (1).

« Le bruit court que Jupiter, sous la forme d'un cygne, vola vers ma mère
« Léda, et que l'oiseau s'unit à elle par une trompeuse étreinte. »

C'est Hélène qui parle ainsi. Elle révèle son origine céleste et mystérieuse, fruit d'une de ces supercheries que le roi des dieux avait coutume d'employer pour la satisfaction de ses caprices. Il y a peu de légendes mythologiques aussi connues que celle du cygne et de Léda. Il y en a peu aussi qui aient été aussi souvent traitées par les artistes anciens et modernes. Des nombreuses versions qui se présentent à ce sujet (2), ils ont choisi la plus poëtique et la plus originale. La métamorphose de Jupiter en cygne qui, suivant quelques auteurs, aurait servi à subjuguer Vénus ou Némésis (3), est plus piquante si on l'applique à la chaste épouse de Tyndare. Nous donnons à notre figure le nom de Léda, et nous excluons les deux immortelles, Vénus et Némésis, parce

(1) Eurip., *Hel.*

(2) Munker et Staveren ad Hyginus, *Fab.*, LXXVII, et *Astr. poët.*, II, 8, et ad Fulgent., *Mythol.*, II, 16.

(3) Staver. ad Hyg., *Fab.*, LXXVII, et *Astr. poët.*, II, 8, et ad Fulgent., *Mythol.*, II, 16; Averani, *Dissert.*, XVI, *in Eurip.*



H. Roux aîné et Ad Bouchet A dH V 3 P 45 Lith d'Adrien

4 Pouces.

LEDA.



que rien dans ce tableau n'indique la présence d'une divinité, parce qu'il est plus prudent d'ailleurs d'adopter la fable la plus populaire. Les circonstances de la métamorphose de Jupiter ont été diversement racontées et diversement expliquées. On a dit que Léda, après avoir reçu les embrassements du Cygne, accoucha à la fois d'un œuf d'où sortirent Hélène et Pollux, fruits de l'amour de Jupiter, et d'un enfant qu'on appela Castor, et qui devait le jour à Tyndare. On a dit aussi que l'épouse de Tyndare produisit deux œufs d'où sortirent Hélène et Pollux immortels, Castor et Clytemnestre mortels comme leur père. Cette tradition est l'origine de ce vers :

Nec *gemino* bellum Trojanum orditur ab *ovo* (1).

Enfin on ne s'est pas accordé sur la nature même de l'oiseau dont Jupiter avait pris la forme ; Hyginus (2) attribue au griffon l'honneur d'avoir servi aux projets du roi de l'Olympe ; Virgile fait intervenir une oie :

Ciris amiclæo formosior *ansere* Ledæ (3).

Apollodore s'éloigne davantage de la fable vulgaire. D'après lui, Némésis, et non pas Léda, aurait été métamorphosée en oie, et c'est ainsi qu'elle aurait mis au monde l'œuf d'où naquit Hélène (4). Ce mythe a reçu

(1) Ovide, *A. A.*

(2) Lycophron, v. 87 ; *Astr. poet.*, II, 8 ; ibid. les scoliastes.

(3) *Ciris.*

(4) Athénée, II, 12.

plusieurs explications. On a soupçonné qu'un roi (dans le principe tous les rois prenaient le nom de *Zeus*, de Jupiter) obtint les faveurs de Léda sur les bords de l'Eurotas, témoin ordinaire des amours des cygnes et de leurs femelles, et que, comme l'épouse de Tyndare avait reçu la même nuit les caresses de son mari, elle conçut le double germe dont parle la Fable (1). Nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer que le commentateur que nous citons est peu versé dans les sciences physiologiques. D'autres ont proposé une explication beaucoup plus simple. Ils ont dit qu'Hélène fut élevée dans une chambre voûtée, et que, comme les Grecs donnaient à ce genre de construction le nom d'ὠόν, *œuf*, on se plut à dire que la princesse *était sortie de l'œuf* (2); s'il en est ainsi, la fable poétique du Cygne et de Léda aura une origine bien prosaïque.

Le fond du tableau est vert. La jeune femme est à demi vêtue d'une draperie rouge bordée de jaune clair; des boucles ornent ses oreilles; son bras droit est ceint d'un bracelet d'or. Une bandelette retient ses cheveux blonds. L'oiseau blanc qu'elle entoure de son bras gauche, et qui avance la tête sur son sein comme pour l'embrasser, ressemble à une oie plutôt qu'à un cygne.

(1) Tzetzes, *ad Lycoph.*, v. 87.

(2) Athénée, II, 12; Averani, *cit. dissert.*; Plutarque, *de Fac. in orb.*, L.





Ad. Bouchet del. et sc.

Ad H. V. P. 227

4 Pouces

LA VICTOIRE
Siegsgöttin

PLANCHE 19.

Parmi les nombreuses images que les médailles et les autres monuments antiques nous ont conservées de la Victoire, presque toutes la représentent ailée; les poëtes ont adopté aussi cette forme, qui a été consacrée par un usage à peu près constant.... *Recte profecto germana illa pictorum, poetarumque commenta* Victoriam *finxere* pennatam (1);

> Tu quoque ab aerio præpes *Victoria* lapsu (2).

Il paraît cependant que dans l'antiquité la plus reculée, cette divinité n'avait pas encore obtenu, dans les fictions poétiques, le céleste attribut qui lui permettait de s'élever dans l'Olympe, et de s'abattre sur la terre. Il ne lui fut accordé qu'après la disgrâce de l'Amour, lorsque les dieux, fatigués de ses impertinences, le chassèrent du ciel, et lui arrachèrent ses ailes. Alors seulement la Victoire s'enrichit des dépouilles de l'Amour (3). Dans le vrai, et hors du domaine de l'invention mythologique, on a dit que les ailes furent données pour la première fois à la Victoire par Bupale, sculpteur d'Athènes, ou par le peintre Aglaophon (4). Si dans la ville d'Athènes

(1) Latin. Pacat. *Panegyr.*
(2) Auson., *Epig.*, I, v. 2.
(3) Athénée, XIII, 2, p. 563.
(4) Aristoph., *Av.*, v. 575; Beger, *Th. Br.*, p. 51; Buonarotti, *Medagl.* p. 66.

on voyait une Victoire non ailée (1), on ne doit s'en prendre qu'à l'égoïsme d'un peuple qui voulait retenir à son profit une divinité inconstante dont il redoutait les caprices et dont il voulait se réserver les bienfaits ;

Νίκη γάρ σε φυγεῖν ἄπτερος οὐ δύναται (2).

La couronne et le bouclier sont des attributs dont il est facile de saisir l'à-propos. On l'a représentée quelquefois écrivant ou gravant sur un bouclier (3) ; mais d'autres fois on la voit portant en main l'arme de la défense (4). On peut dire encore que le bouclier, aussi bien que la couronne, est un prix destiné au vainqueur (5), une des récompenses appelées par les Grecs νικητήρια, ἐπινίκια, ἀριστεία (6). La plus noble et la plus enviée des couronnes était sans contredit la couronne de chêne qui portait le nom de *civique*, et que l'on décernait aux guerriers qui avaient sauvé la vie, dans le combat, à un de leurs concitoyens. Cette couronne, qui dans le principe était faite d'une branche de chêne, se composa dans la suite de feuilles d'or imitant le chêne (7). On voit sur les médailles des couronnes de ce genre, octroyées aux généraux par le sénat, avec la légende : *ob cives servatos*. Les Grecs n'ont pas connu la couronne civique,

(1) Pausanias.

(2) *Anthologie*, IV, cap. 21.

(3) Beger, *Th. Br.*, p. 742 et 751 ; Buonarotti, *Medagl.*, p. 52.

(4) Beger, *loc. cit.*, p. 807.

(5) Homère, *Il.*, XXIII, v. 799.

(6) Rodig., XIII, 30 ; Barnes ad Eurip., *Jon.*, V, 852.

(7) Paschal., *de Coron.*, VII, 8 et 11.



PEINTURES.

Matérie



A.l. Bouchet sc.

A d'H V 2 P 223

4 Pouces

ΗΒΗ.

Hébé?

mais le feuillage du chêne n'en a pas moins été chez eux un puissant moyen d'émulation. Chez eux, comme chez les Latins, *parler par le chêne, parler au chêne,* équivalait à dire : *parler avec assurance* (1), et la raison qui en est donnée, c'est que le chêne était consacré à Jupiter.

La Victoire, appelée *palmaris dea*, parce que, de la main gauche, elle porte souvent une palme au lieu du bouclier, est donc représentée ici avec des attributs justifiés par de nombreux exemples et par les traditions sacrées du polythéisme. Elle vole, la couronne d'or et le bouclier en main. Ses cheveux symétriquement arrangés sur le front, tombent en désordre sur ses épaules. Elle est vêtue d'une longue tunique blanche qui laisse apercevoir la nudité de ses pieds.

PLANCHE 20.

C'est encore une figure ailée qui fait le sujet de cette planche. Un collier et des bracelets de perles parent les contours de son cou et de ses bras. Une draperie blanche flotte sur son dos et enveloppe de larges plis la partie inférieure de son corps, à l'exception de ses pieds chaussés de sandales attachées par des rubans rouges. Elle porte un bassin et un vase avec un couvercle en forme

(1) Paschalius, VII, 13.

de sphinx. On peut voir dans cette jeune femme, aux formes assez hardiment touchées, une image d'Hébé, qui fut en grande vénération chez les Sicyoniens, dont elle reçut les noms de *Dia*, et de *Ganymeda* (1); les ailes, le vase et le bassin n'ont rien qui puisse exclure cette explication.

> Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
> Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
> Νέκταρ ἐῳνοχόει (2).

Les dieux, comme les mortels, demandaient de l'eau pour leurs mains à une jeune et belle femme qui se présentait pendant le repas avec un vase et un bassin d'argent (3). Ces attributs ne sont pas tellement justifiés qu'on ne doive chercher d'autres hypothèses. Un vase étrusque où l'on a gravé une Victoire ailée, versant d'un vase pareil à celui de cette planche, de l'eau sur le feu sacré d'un autel, a fait demander si le nom de la Victoire ne conviendrait pas mieux à notre figure que celui d'Hébé. On a dû se demander si le vase et le bassin ne pourraient pas indiquer les libations et les sacrifices en action de grâces, qui célébraient les succès militaires des anciens. L'ablution des mains qui précédait toutes les cérémonies religieuses des anciens (4) était d'usage après la victoire, comme une purification du sang versé pendant la

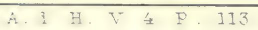
(1) Strabon, VIII, p. 382, et Pausanias, II, 12.
(2) Homère, *Iliad.*, IV, in princ.
(3) Homère, *Odyss.*, I, 136.
(4) Feithius, *A. H.*, 1, 10; Stuckius, *de Sacrif.*, p. 201.



PEINTURES.

Malerei.







Siegsgottin

guerre (1). L'image du sphinx, employé dans le langage symbolique, pour exprimer la présence d'un mystère, nous justifie jusqu'à un certain point de ne pouvoir pénétrer en son entier le sens de la figure allégorique qui fait le sujet de cette planche. Nous terminerons en proposant encore une interprétation qui consiste à dire que le sphinx indique peut-être une victoire due à l'adresse et à la ruse. On pourrait alors donner à notre figure le nom de *Vacuna,* adorée par le Sabins, laquelle, d'après Varron, était la même que la Victoire, mais plus particulièrement la Victoire de ceux qui triomphent par la sagesse, *qui sapientia vincunt* (2).

PLANCHE 21.

Sur une petite bande de couleur verte qui indique sans doute une terrasse, chemine une femme ailée qui tient de la main droite une palme verte, et de la main gauche un objet de couleur jaunâtre dont il n'est pas facile de préciser la forme et la nature. Son vêtement, d'un agencement assez singulier, semble se composer de deux parties ; l'une, inférieure et entre-bâillée, laisse apercevoir la cuisse droite et rappelle l'épithète ironique de φαινομηρίδες donnée aux femmes de Sparte, dont les tuniques, non cousues sur les côtés, laissaient apercevoir la nudité des

(1) Feithius, *A. H.,* 1, 6; Stuck., p. 116 et suiv.

(2) Giraldi, *de Diis Synt.,* X, p. 323.

cuisses (1); l'autre, supérieure, forme de larges plis sur la ceinture et flotte au-dessous du bras gauche. Toute la draperie, très-altérée d'ailleurs, paraît avoir été rougeâtre, et l'on distingue à peine dans les plis quelques teintes bleues. La chaussure est aussi très-endommagée, et l'on aperçoit l'indication assez vague de rubans qui s'élèvent jusqu'à mi-jambe. La teinte des cheveux n'est pas mieux conservée; dans leur état actuel ils sont rougeâtres. Le collier et le bracelet sont jaunes.

Nous sommes assez porté à voir encore une Victoire dans la figure reproduite par cette planche. Le collier et le bracelet lui conviennent à double titre. D'abord ces ornements étaient familiers aux femmes de l'antiquité; ensuite ils étaient le prix de la valeur guerrière, du savoir et du mérite littéraire (2). La palme est ici une indication bien plus incontestable de la Victoire. Outre que les médailles antiques offrent de nombreux exemples de Victoires représentées avec cet attribut, il résulte de la lecture des auteurs anciens que les vainqueurs dans les jeux sacrés portaient un rameau en main (3). Nous avons parlé tout à l'heure des médailles; plusieurs représentent la Victoire tenant de la main gauche un *parazonium*. L'objet vaguement figuré qui formait avec la palme les deux principaux caractères de notre figure, pourrait, s'il avait un peu plus de longueur, être pris pour un pa-

(1) Plutarque, *Lycurg.*

(2) Scheffer, *de Torq.*, cap. 7 et seq., et cap. 9.

(3) Plutarque, *Symp.*, VIII, 4; Aulu-Gelle, III, 6; Pausanias, VIII, 48; Pollux, III, 152.





H. Roux aîné. A. d'H. V. 4. P. 143.

1 Pd

LA VICTOIRE.

Siegsgöttin.

razonium. Ce même objet peut, à certains yeux, passer aussi pour un volume ou un livre à angles; et il semble qu'on l'a ceint d'un ruban ou d'une bandelette. Alors on comprend que la figure représentée ici aura trait à une Victoire littéraire, Victoire célébrée chez les anciens avec un culte non moins fervent que sa sœur, la Victoire militaire (1).

PLANCHE 22.

Voici une autre Victoire, ailée comme celles que nous avons déjà vues, couronnée de laurier, vêtue d'un manteau jaune à bordure violette, et chaussée de sandales. Elle porte un trophée sur son épaule. Les armes sont couleur d'acier, la tunique qui sort de dessous le haubert est violette; l'haste ou tronc qui porte le trophée est couleur de bois; le tout est sur un fond blanc. Nous ne nous arrêterons pas à prouver, à force de citations, l'usage des trophées chez les anciens. Virgile a dit des vainqueurs :

> Indutosque jubet truncos hostilibus armis
> Ipsos ferre duces (2).

Plutarque, décrivant Romulus qui apporte à Jupiter Feretrius les dépouilles du roi Acron, semble avoir fourni

(1) Scaliger, *Lect. Auson.*, II, 19. (2) Virgile, *Æn.*, XI, 83.

la description littérale de notre figure : *Romulus coupa un grand chêne et le transforma en trophée, c'est-à-dire qu'il l'orna des armes d'Acron, disposées et suspendues selon l'usage; le front orné de laurier, il cheminait portant le trophée sur son épaule droite* (1).

PLANCHE 23.

La figure de femme qui fait le sujet de cette planche est sur fond rouge. Elle a pour attribut des ailes blanches qui convenaient non-seulement à la Fortune, à la Paix, à la Victoire et à la Justice (2), mais encore à tous les génies, à toutes les créations mythologiques des deux sexes à qui l'on avait donné le rôle de servir les divinités principales. Les ailes de notre figure ne jetteraient donc pas un grand jour sur l'intelligence de la planche, si la jeune femme ne portait une grande corne d'abondance. Nous ne rappellerons pas à ce sujet la fable bien connue de la corne d'Amalthée, ni de celle d'Achéloüs. Il nous suffira de constater que, suivant l'opinion d'auteurs judicieux et recommandables (3), la corne d'Amalthée exprime les vraies richesses, c'est-à-dire, les fruits et les dons de la nature. Ce fait ressort d'une manière bien frappante du petit signe placé presque toujours sur

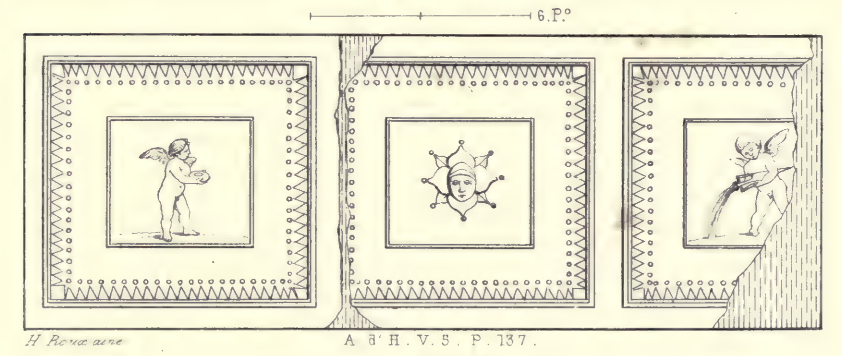
(1) Plutarque, *Romulus*, p. 27.

(2) Cuper, *Apoth. Hom.*, p. 162 et suiv., t. II; *Suppl. Pol.* et *Harpocr.*, p. 426 et suiv.

(3) Buonarotti, *Medagl.*, p. 226.

A. d'H. V 4. P. 89.

6. P.°



H Roux aîné

A d'H. V. 5. P. 137.

12. P.°

L'ABONDANCE.

Göttin des Ueberflusses.



la corne d'abondance, et qu'on voit ici sortir d'entre les fruits qu'elle contient. Il a été généralement pris pour l'image du soc. Alors, et en admettant, ce qui est douteux, que le petit signe dont nous parlons représente un soc, on comprendrait tout l'à-propos du principal instrument de l'agriculture, de celui qui féconde la terre et qui est la source de toutes les richesses. Il est vrai qu'on répond à cette explication fournie par Agostini, que l'instrument du labourage, dont on attribuait l'invention à l'industrieuse Égypte, ne saurait convenir à l'abondance primitive de la Grèce et de l'Italie, dont les artistes aimaient à représenter l'âge d'or par la production spontanée des glands, des noix, des pommes, des pommes de pin, etc., et de tous les autres fruits qui se produisent sans culture. Quoi qu'il en soit du petit signe qui nous a occupés, nous devons nous attacher à voir ici une image de l'Abondance. Elle seule peut se présenter ainsi sans autre indication que la corne à qui elle a donné son nom :

Apparetque beata *pleno* Copia *cornu* (1).

Si la Fortune qui lui donnait des ordres (...*datumque est* Copiæ *quæ est* ministra Fortunæ (2)), aimait à porter la corne dont se servait aussi sa suivante, elle s'annonçait toujours par d'autres attributs.

(1) Horace, *Carm. sec.*, v. 59.

(2) Stace, *Th.*, IV, 106.

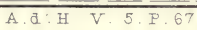
PLANCHE 24.

Le fragment de cette peinture sur fond noir nous a conservé presque entier un Amour ou un Génie dont les cheveux sont retenus par une bandelette blanche. La draperie qui est jetée sur l'épaule gauche est de la même couleur et retenue par la main du même côté qui serre aussi un rameau orné de rubans. Cet Amour nous rappelle l'Amour au diadème, tel qu'il est représenté par Callistrate (1); le rameau qu'on lui donnait aussi quelquefois, semble, lorsqu'il est formé, comme on le voit ici, de bandelettes ou de rubans, convenir à l'Amour, *dieu de paix*. C'est ainsi qu'il est nommé par Properce (2), et qu'on le trouve dans Beger figuré sur une médaille où on n'a pas cru devoir lui conserver son arc, ni son flambeau; ces deux attributs qui excluent toute idée de bonheur et de tranquillité, ont été remplacés par des bandelettes (3):

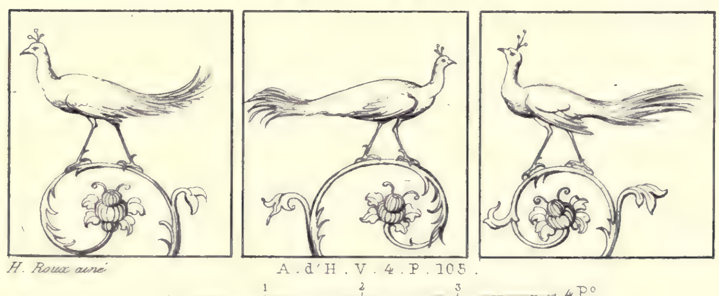
> Ite nymphæ : posuit arma, feriatus est Amor;
> Jussus est inermis ire, nudus ire jussus est (4).

Tibulle invite l'Amour aux fêtes de la campagne, mais il ne comprend pas dans l'invitation les flèches et le flambeau:

(1) *Stat.*, XI.
(2) III, *El.*, III, 23.
(3) Beger, *Th. Br.*, t. I, p. 39.
(4) *Pervigil. Vener.*, 29 et suiv.



A. d'H V. 5. P. 67.



H. Roux aîné

A. d'H. V. 4. P. 105.

1 2 3 4.P°

3 6 9 P°

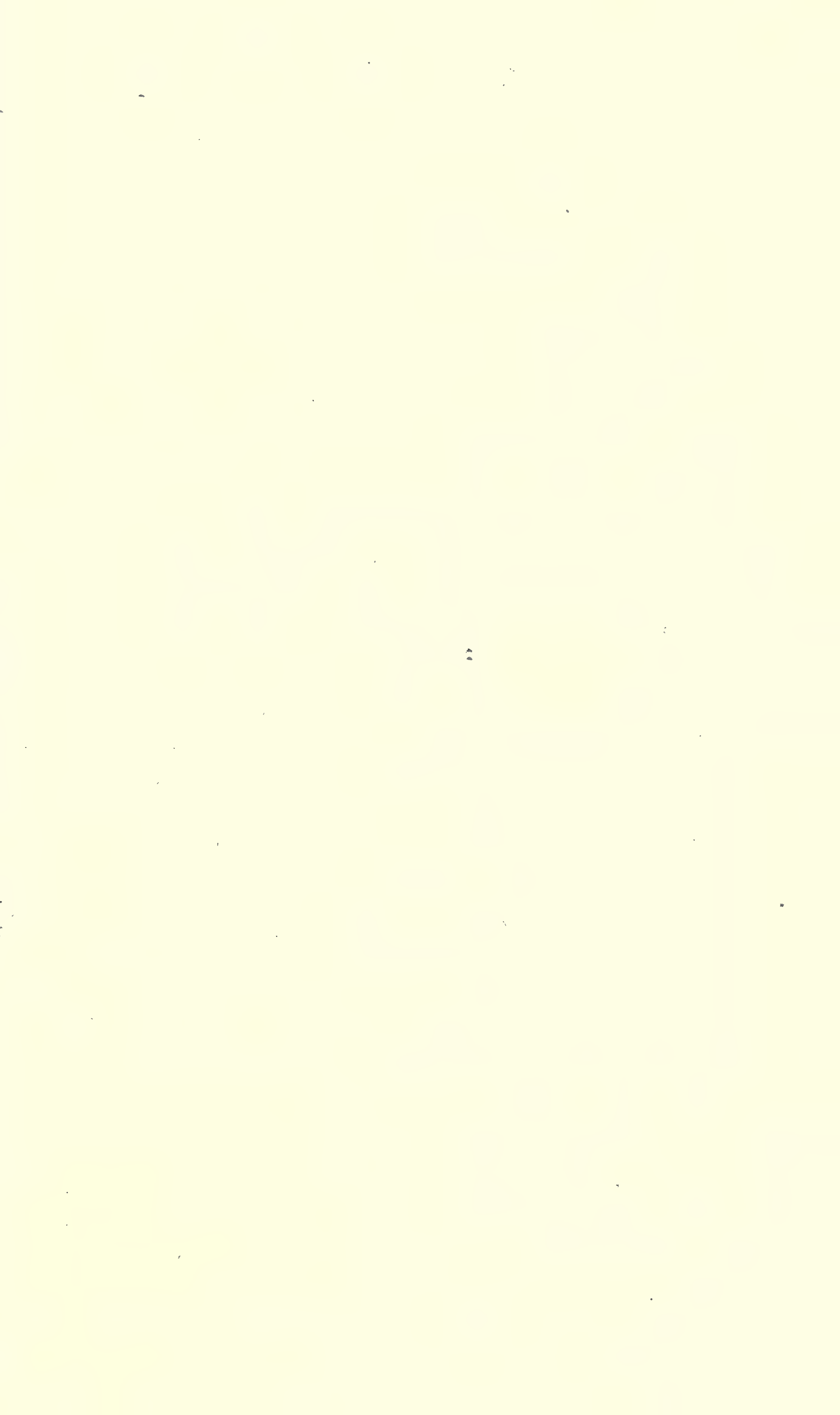






[illegible].

Aurora





LA VICTOIRE

Siegsgöttin

Sancte veni dapibus festis, sed pone sagittas,
Et procul ardentes hinc procul abde faces (1).

Le Génie appelé *Pacifer* (2) a peut-être aussi inspiré cette composition.

PLANCHE 25.

On doit voir dans cette planche une Victoire peinte sur fond rouge, avec des ailes d'un vert clair, des cheveux blonds, une tunique blanche, tenant d'une main une palme, et de l'autre une couronne de feuillage et de fleurs. Elle est posée sur un modillon jaune. Ce qu'elle offre de plus remarquable est bien certainement la feuille de couleur claire qui orne son front. Elle portait quelquefois sur la tête une tour ou une fleur de lotus; mais le signe posé sur le front de notre figure est étranger à l'un et à l'autre de ces attributs.

PLANCHE 26.

Sur une colonne est une femme ailée, couronnée de diverses fleurs, chaussée de blanc, et tenant de la main droite un disque rougeâtre; son bras gauche, orné d'un bracelet d'or, soutient ou dispose avec grâce la super-

(1) Tibulle. II, *El.*, I, 81.

(2) Reines., I, 294.

tunique dont elle est vêtue. Tout, dans cette composition, à l'exception des couleurs indiquées déjà, est violet, la colonne, les ailes, la tunique et le *pallium*.

Au milieu de toutes les incertitudes auxquelles l'esprit est en proie lorsqu'il essaye d'assigner un nom et un rôle à la figure tracée dans cette planche, on s'arrête volontiers à l'idée que l'artiste a représenté ici une femme, quels que soient d'ailleurs son nom et son rang, qui ajuste complaisamment sa toilette en se contemplant dans un miroir. Cette explication est le point de départ de toutes les recherches que l'on doit faire dans la mythologie pour découvrir quelle a été l'intention de l'artiste qui nous a donné cette peinture. Le miroir convenait à Vénus, à l'Aurore, souvent confondue avec Cypris, à Iris, qui semble avoir un certain rapport avec la mère de l'Amour, διὸ καὶ οἰκείως πῶς ἔχειν δοκεῖ πρὸς Ἀφροδίτην (1). Si l'on objectait que ces trois divinités n'ont jamais eu des ailes, nous rappellerions que les Toscans, qui imitaient d'ailleurs les Égyptiens, donnaient des ailes à toutes leurs divinités (2), et que les monuments antiques offrent la Justice, la Paix, la Nuit, la Lune, Vénus, et bien d'autres déesses, toutes indistinctement ailées (3).

(1) Eustathe, *Il.*, 'E. 555.

(2) Buonarotti, *App. ad Dempster*, p. 7.

(3) *Apoth. Homer.*, p. 162 et suiv., t. II, *Suppl. Pol.*





A.dH. V.1.P 129.

4.Pouces.

LA PAIX.

PLANCHE 27.

La figure qui fait le sujet de cette planche et onze de celles qui suivent ont été retirées des fouilles de la *Torre dell'Annunciata*, toutes dans un même appartement, d'où l'on a retiré encore six bandes d'arabesques et sept baladins dansant sur la corde, que l'on retrouvera dans la 4ᵉ série de cet ouvrage. Ces douze sujets paraissent appartenir au même genre, peut-être à celui que Pline appelle *libidines ;* et sous ce rapport on pourrait les comprendre dans la même explication. Nous dirons cependant à mesure, ce que nous trouverons dans chacun d'eux qui semblera digne de réflexion.

Nous donnerons ailleurs la décoration de la salle d'où l'on a retiré les douze figures qui vont nous occuper. Cette salle aurait été, selon les uns, une chambre à coucher, et, selon les autres, un *triclinium*, ou une espèce particulière de triclinium, auquel les Grecs donnaient le nom d'ἀφροδίσιον, les Latins, celui de *venereum*, et qui, selon Athénée, consistait en une salle garnie de trois lits, ornée de peintures, de statues et de vases à boire. Les sujets des peintures qui décoraient les murailles favorisent également ces trois conjectures.

La figure qui commence la série des gracieuses compositions que nous allons offrir à l'admiration des artistes semble, à raison de la modestie qui règne dans le vête-

ment et dans l'attitude, devoir échapper à la qualification générique des *libidines*. C'est une jeune femme non moins belle que ses onze compagnes, vêtue d'une tunique blanche et par-dessus d'une robe bleue clair avec une bordure de couleur rouge. Ses oreilles sont ornées de pendants de perles, et ses pieds chaussés de sandales. Sa chevelure, comme celle des autres figures du même genre, est blonde, et cette monotonie de teinte qui règne dans les cheveux de nos *libidines* provient sans doute de l'impossibilité où aurait été le peintre de faire des cheveux noirs sur des fonds noirs. Elle est enfermée dans un voile de couleur jaune retenu par une bandelette rouge qui vient se nouer sur le front. Cette coiffure est une de celles dont parle Tertullien (1) quand il dit : « il y a des femmes qui, au « lieu d'employer des *mitræ* ou étoffes de laine pour se « voiler la tête, en font un bandeau avec lequel elles se « couvrent le front, tandis que le haut de la tête est tout « à fait nu. D'autres se coiffent plus modestement avec « des étoffes de lin qui laissent le front et le devant de « la tête à découvert, et ne descendent pas jusqu'aux « oreilles. » Au reste, pour les coiffures des femmes de l'antiquité, nous renvoyons aux auteurs et aux commentateurs qui s'en sont occupés d'une manière spéciale (2). Notre figure tient de la main droite un rameau avec des fruits qui ressemblent à des citrons, et de la main gauche

(1) *De veland. virgin.*, cap. 17.

(2) Tertullien, ibid.; Rainaud, *de Pileo et cæt. cap. teg.* sect. VI; De Guignes; Turneb.; Eustathe *ad Iliad.* Ξ; Suidas. Menage, *Orig. de la lang. ital.*

un sceptre couleur d'or avec une sphère au bout, et par-dessous un ornement qui paraît être un chapiteau (1). Ces deux objets destinés sans doute à indiquer le personnage que l'artiste a voulu représenter ont exercé la sagacité des érudits.

La première idée qui s'est offerte à l'esprit, à la vue de cette figure, a été celle de la Paix, que l'on habillait volontiers de blanc :

> At nobis, Pax alma, veni, spicamque teneto,
> Perfluat et pomis *candidus* ante sinus (2).

On la voit dans plusieurs médailles, habillée et coiffée comme la femme qui fait le sujet de ce tableau, avec un sceptre pareil et un rameau qui cependant, nous devons bien l'avouer, est toujours une branche d'olivier. Du reste, un fruit, quel qu'il soit, serait toujours très-bien dans les mains de la Paix, qui n'aurait pas été déplacée elle-même dans le *triclinium.* Euripide (3) ne dit-il pas de Bacchus ?

> Ὁ δαίμων, ὁ Διὸς παῖς,
> Χαίρει μὲν θαλιαῖσιν,
> Φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν εἰρή-
> ναν, κουροτρόφον θεάν.

« Ce dieu, fils de Jupiter, aime les festins, mais il aime aussi la paix, dis-
« tributrice des richesses, et nourrice des jeunes gens. »

(1) Pausanias, v. 11, II, 17; Juvénal, *Sat.*, X, v 38; Antonio Agostini, *Dial.*, V.

(2) Tibulle, liv. II, *El.* X, in fine.

(3) *Bacch.*, v. 417 et suiv.

Et Horace (1) ne recommande-t-il pas la paix aux convives, en leur disant que les querelles ne conviennent qu'aux barbares ?

Les fruits couleur d'or, que nous avons appelés des citrons, ont servi de fondement à deux autres conjectures. Selon Asclépiade (2), la terre produisit le citronnier pour les noces de Jupiter et de Junon ; le sceptre et le diadème ou la bandelette sur le front (3) conviennent très-bien à la reine des dieux. Le voile jaune serait le *flammeum* que portaient les nouvelles mariées ; et Junon présidait aux noces. Enfin le vêtement couleur d'azur serait un symbole facile à interpréter chez Junon, que l'on appelait ἀερόμοφφος (4), et qui était la déesse de l'air. Notre figure serait donc une Junon.

L'on pourrait y voir une Vénus avec tout autant de vraisemblance. L'île de Chypre, un des séjours bien-aimés de Cythérée, était plantée de citronniers (5). Le sceptre a été vu d'autres fois dans les mains de Vénus. Le vêtement bleu nous rappelle qu'elle était la fille de la Mer. Enfin Vénus, à qui les mères sacrifiaient pour qu'elle donnât à leurs filles un bon mari (6), Vénus *pronuba*, Vénus *maritalis*, aurait été placée avec autant d'à-propos que Junon, dans une chambre à coucher ou dans un *triclinium ;* et le sceptre, dans cette hypothèse, rappellerait la royauté de l'épouse dans le ménage.

(1) Livre I, *Ode* 27.
(2) Athénée, III, 7, p. 83.
(3) Apulée, *Mét.*, X.
(4) Orphée, *Hymn. in Junon.*
(5) Athénée, p. 84.
(6) Natal Conte, II, 4.





4 Pouces.

Le mouvement de cette figure pourrait encore porter à croire qu'elle représente une *danseuse*, si l'on ne concevait très-bien que son attitude n'a probablement d'autre but que de joindre de la grâce au sujet, et si d'ailleurs Ovide (1) et Burmann n'avaient pas le soin de nous prévenir que les « femmes élégantes marchent avec coquetterie et comme si elles dansaient. »

PLANCHE 28.

Qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa; nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem.... ipse autem color deæ diversus in speciem; corpus candidum quod cœlo demeat, amictus cæruleus quod mari remeat.

« Vénus, quand elle était vierge, allait nue, pour montrer la perfection de « sa beauté; seulement un léger voile de soie ombrageait ses charmes les plus « secrets et les plus séduisants.... Du reste la déesse s'offrait sous deux « couleurs diverses; son corps était blanc, parce qu'elle descend du ciel, et sa « draperie bleue, parce qu'elle retourne à la mer. »

Apulée (2) qui, après avoir tracé ce portrait gracieux, nous montre le Zéphyr malin jouant avec le voile de Vénus et le soulevant parfois, semble avoir décrit à peu près la figure qui fait le sujet de cette planche. Elle ne mérite pas moins d'intérêt et d'admiration que ses compagnes. Les traits de son visage sont gracieux. Elle a des cheveux

(1) *A. A.*

(2) *Métam.*, X.

blonds retenus par un ruban bleu de ciel qui lui ceint le front. Une draperie légère et de couleur jaune voile, sans les cacher, ses charmes les plus secrets, et permet d'admirer la beauté de ses formes depuis la ceinture jusqu'en haut, et la blancheur de ses pieds. Vénus était appelée la déesse aux pieds d'argent, ἀργυρόπεζα. Les Nymphes, les Grâces et les Heures étaient souvent représentées nu-pieds. On les dépeignait aussi quelquefois nues,

> Gratia cum nymphis, geminisque sororibus audet
> Ducere *nuda* choros (1);

et le plus souvent à demi vêtues, *solutæ* (2), avec des voiles transparents. Enfin Xénophon (3) parle du ballet des Grâces, et trouve qu'un festin ne pouvait se terminer d'une manière plus agréable que par des danses où l'on imitait les poses et les mouvements cadencés des Nymphes, des Grâces et des Heures. La femme que l'on voit ici pourrait donc être une danseuse. Le mouvement de ses pieds porterait d'ailleurs à le croire, et cette supposition est justifiée par un passage de Macrobe (4) qui vient dire que de son temps on n'admettait plus dans les festins des danseuses ni des chanteuses nues ou vêtues d'une manière immodeste. Cette mesure de morale publique paraît avoir été prise par Théodose le Grand (5).

(1) Horace, livre IX, *ode* VII.

(2) Sénèque, *de Benef.*, 1, 3; Ovide, *Fast.*, V.

(3) *Banq.*

(4) *Sat.* II, 10.

(5) Gottofredus, L. 10, T. VII, L. XV, *Cod. Theodos.*; Boulenger, *de Conv.*, III, 30; Pignor., *de Serv.*, p. 181 et 182; *le Antichità di Ercolano*, pl. XVI, dans les notes, t. I.

Les Pères de l'Église avaient souvent reproché aux gentils le scandale de leurs danses. Vénus amoureuse dansait, dit Arnobe (1), et, avec tout le dévergondage d'une prostituée, elle imitait l'impudicité des Bacchantes. Enfin le disque, couleur d'argent, que notre jeune femme appuie sur sa hanche avec la main gauche, ne contredirait en rien cette explication. Il existait des danses appelées πινακίδες (pinakides), que l'on exécutait en tenant en main des plats ou des disques (2).

Si l'on veut voir dans cette collection la représentation des femmes chargées de servir à table, on expliquera le mouvement des pieds et l'élégance de la draperie de notre figure, par un passage de Pétrone (3) qui, pour donner une idée du luxe des Romains, prétend que les gens chargés de les servir à table s'acquittaient de leurs fonctions en suivant la cadence des instruments; on pourra citer encore ces vers de Juvénal (4) :

> Structorem interea, ne qua indignatio desit,
> Saltantem spectas, et chironomonta volanti
> Cultello, donec peragat mandata magistri
> Omnia : nec minimo sane discrimine refert,
> Quo gestu lepores et quo gallina secetur.

Nous ne devons pas passer sous silence la grâce et l'ai-

(1) IV, *Adv. gent.*; S. August., *de C. D.*, VII, 16; S. Jérôme, *Epist. ad Marc.* et *Epist. de Hilar.*

(2) Pollux, IV, *Seg.*, 103; *Antich. di Ercol.*, pl. XXIII, dans les notes, t. I.

(3) Ch. XXXVI et ses commentateurs.

(4) *Sat.* V, v. 121 et suiv.; Pignor., *de Serv.*, p. 120, 121; Lipse, *Sat.*, II, 2; Vossius, *de Poemat. cantu et viribus rhythmi;* Sénèque et Martial.

sance de l'attitude de notre figure. Les traits délicats de son corps se dessinent avec un goût parfait et un charme inexprimable sur l'ample draperie qu'elle soulève au-dessus de sa tête avec deux doigts de sa main droite, et que le Zéphyr amoureux semble vouloir arracher des cuisses et du bras gauche qui la retiennent.

PLANCHE 29.

Cette figure est d'une composition plus sévère que la précédente. Sa tunique, sans être retenue par une ceinture et quoique négligemment jetée sur les épaules, est cependant agencée d'une façon plus modeste, et laisse apercevoir à peine le sein gauche; son voile est d'un vert foncé, sa chaussure paraît être celle que les anciens appelaient *baxeæ* et *crepidæ*, et dont Baudouin (1) nous donne ainsi la description: baxeæ *et* crepidæ *integumenta receperunt, quæ, si talum excipias, pedes totos operirent.* Dans sa main droite est un panier, et dans la gauche un disque. La couronne posée sur ses cheveux blonds est formée de tiges de blé et rappelle le culte et les fêtes de Cérès:

> Deciderant longæ *spicea serta* comæ (2).

On peut en dire autant de la couleur blanche de la draperie qui enveloppe son corps:

(1) *De Calc.*, cap. XIV, p. 139. (2) Ovide, *Amor.*, III, *El.*, X, 36.



A. d'H. V. I. P. 123

4. Pouces.

ŒNOPHORE.



> Alba decent Cererem : vestes cerealibus albas
> Sumite (1).

Mais nous n'attachons à ce rapprochement aucune importance. Tous les genres de couronne étaient adoptés par les femmes qui, soit comme servantes, soit à un autre titre, devaient charmer les loisirs du triclinium; et les tuniques blanches, qui étaient de rigueur dans toutes les solennités où régnaient la joie et l'allégresse, convenaient aux gens chargés du service de la table des empereurs (2) et des seigneurs de Rome; elles jouissaient aussi d'une grande faveur auprès des femmes qui déployaient un grand luxe de toilette. Ce sont les *roses blanches, albentes rosæ,* comprises par Ovide (3) dans l'énumération des tuniques portées par les femmes de goût :

> Alba decent fuscas : albis, Cephei, placebas (4),

> Urit seu Tyria voluit procedere palla :
> Urit, seu nivea candida veste venit (5).

Le nom de *Cernophore* (de κέρνος, *vase à contenir des fruits,* et φέρω, *porter),* donné à cette figure est justifié par le plateau et par le panier qui occupent ses deux mains. Il est d'autant plus approprié à la jeune femme représentée ici, qu'on l'a figurée dansant comme ses compagnes, et qu'il existait une danse appelée *danse des Cer-*

(1) Ovide, *Fast.,* IV, 619.
(2) Suétone, *in Domit.*; Stuck., *A. C.,* II, 26.
(3) *A. A.,* III, v. 183.
(4) Ovide, *A. A.,* III, v. 191.
(5) Tibulle, IV, *El.,* 1.

nophores. « Je sais bien, dit Pollux, que la danse des Cernophores était exécutée par des danseurs qui tenaient en mains des vases appelés κέρνα (1). » Et ce que nous disons de cette planche 29, nous pouvons le dire aussi des planches 28 et 31.

PLANCHE 30.

Cette jeune femme n'est ni moins belle ni moins immodeste que la plupart des figures représentées dans les planches qui la précèdent et qui la suivent. Nous pouvons dire même que la hardiesse et la vivacité expressive de son attitude et de sa physionomie qui respire une certaine exaltation, lui méritent le nom de Bacchante. Sa nudité et le désordre de sa chevelure sont une indication non moins certaine. « Les Bacchantes livraient aux vents leur gorge et leurs cheveux. »

........Ventis dant *colla*, *comasque* (2).

Solvite crinales *vittas*, capite orgia mecum (3).

L'instrument qu'elle agite et dont elle tire des sons, appelé par les Latins *tympanum,* par les Grecs τύμπανον, et que nous connaissons sous le nom de *tambour de basque*, « était en grande faveur auprès des Bacchantes qui

(1) IV, 103.
(2) Virgil., *Æn.*, VII, 394.
(3) Virgile, *Æn.*, VII, 404.



A.d.H. V.I. P. 109.

4. Pouces.

DANSEUSE.



le frappaient avec leurs mains (1). » Les érudits ont découvert dans l'antiquité deux espèces de tympanum, l'un grave et l'autre léger; l'un dont la caisse de bronze était couverte avec des peaux, et qui était un instrument de musique guerrière; l'autre, formé d'un cercle de bois et d'une seule peau, ressemblait à un crible et paraît avoir été plus spécialement désigné par le nom de *cymbalum*. C'étaient tout simplement le tambour et le tambour de basque des modernes (2). Les grelots qui ornent le tympanum de notre figure, accompagnaient ordinairement le cymbalum, qui souvent même se composait seulement d'un cercle de bois armé de petites lames de cuivre et de grelots, et était privé de la peau tendue (3).

La danse des Bacchantes est très-célèbre parmi les cérémonies antiques. Aristophane (4) les appelle les *belles danseuses*. D'après Euripide (5), jouer d'un instrument et danser aux chansons n'était pas le moindre de leurs mérites.

La qualification de *Bacchante* donnée par nous à cette figure n'exclut pas l'hypothèse déjà avancée au sujet de toutes les compositions gracieuses que nous avons réunies ici et qui furent découvertes dans une même salle aux fouilles de *Torre dell' Annunciata*. Rien n'empêche de

(1) Suidas.

(2) Pignor., *de Serv.*, 168 et suiv.; Spon, *Misc. Erud. Ant.*, p. 21, t. XLVI, *Mus. Rom.*, T. II, Se. IV, pl. VII et VIII.

(3) Agostini, *Gem. Ant.*, pl. I, p. 30.

(4) *Acharn.*, act. IV, sc. VII, v. 23.

(5) *Bacch.*, v. 377, 378.

voir dans notre Bacchante une de ces femmes galantes ou de ces courtisanes qui devaient charmer les joyeuses réunions du triclinium (1). Les *cymbalistrie* et les *tympanistrie* se déguisaient en Bacchantes :

> Juvat et vago rotatis
> Dare fracta *membra ludo :*
> *Simulare* vel trementes
> Pede, veste, voce *Bacchas.*

L'ajustement de cette figure est d'ailleurs d'un goût exquis et d'un très-grand luxe. Un collier et un double rang de perles font ressortir la blancheur de son cou et de ses bras. Une étoffe blanche d'un tissu très-fin voile et laisse deviner par sa transparence les charmes les plus secrets. Ce vêtement rappelle l'indignation de S. Jérôme : *Ingrediuntur expolitæ libidinis victimæ, et* tenuitate vestium nudæ *improbis oculis ingeruntur* (2), et les vers d'Horace :

> Altera nil obstat : Cois tibi pene videre est
> Ut *nudam*..... (3).

« Je vois, dit Sénèque, des tuniques de soie, si l'on « peut appeler tuniques, ce qui ne protége en rien le « corps et la pudeur ; si l'on peut appeler tuniques, des « vêtements avec lesquels une femme osera à peine jurer « qu'elle n'est point nue. Des nations inconnues nous en-

(1) Sidoine Apollinaire, lib. IX, *Epist.* XIII.

(2) *In Helvid.*

(3) Horace, lib. I, *Sat.*, II, 223.

« voient par le commerce et pour des sommes énormes, « ces tissus, grâce auxquels nos matrones étalent en pu- « blic leur nudité aux complices de leur adultère, comme « elles le feraient dans leur cubiculum (1).» Les tuniques de ce genre étaient appelées par les Romains *multicia* (2), et les artisans qui les confectionnaient recevaient le nom de λεπτουργοὶ et de *tenuiarii*.

L'étoffe portée par notre Cymbalistria est blanche et bordée de rouge. Les plis et l'agencement en sont bien entendus; les sandales sont attachées avec des rubans rouges. La couleur du vêtement de notre figure, qui, Bacchante ou Cymbalistria, est toujours considérée par nous comme une femme de mœurs licencieuses, a lieu de nous étonner et semble en contradiction manifeste avec la qualité et le rôle de la femme qui le porte. D'un côté on nous dit (3) que les vêtements blancs étaient, à Rome et sous les Empereurs, des vêtements de deuil; de l'autre, nous savons qu'à Athènes une loi de Zaleucus enjoignait aux femmes honnêtes de paraître en public toujours vêtues de blanc, pour qu'on pût les distinguer des courtisanes, qui devaient porter des étoffes de couleur (4). La même loi était en vigueur aussi à Syracuse (5). Comment se fait-il donc qu'une danseuse, une Cymbalistria se soit arrogé le droit d'emprunter le symbole du deuil ou de la pudeur? Nous n'ose-

(1) *De Benef.*, VII, 9.
(2) Reines., *Class.*, XI, 77.
(3) Plutarque, *Quæst. Rom.*, probl. XXVI.
(4) Suidas in Ζάλευκος, in Ἑταιρῶν.
(5) Athénée, XII, 4.

rons pas nous prévaloir de l'ingénieuse distinction établie par Porphyrion (1) entre l'*album* et le *candidum*, le *pâle* et le *blanc*. Servius dit aussi (2).... *aliud est candidum esse, id est, quadam nitenti luce perfusum : aliud album, quod pallori constat esse vicinum*. Il nous semble qu'il vaut mieux penser que tous ces usages, qui ont obtenu à certaines époques la sanction de la loi écrite, ont subi plus tard les caprices de la mode, et qu'enfin le vêtement n'a plus établi aucune distinction entre les matrones et les femmes de théâtre. C'est ce qui paraît résulter d'un passage d'un auteur ancien où l'on fait parler une matrone se plaignant de ce que les courtisanes exercent leur infâme métier, sous les habits des femmes honnêtes. Tertullien dit en propres termes : « Je ne vois plus qu'il existe de différence entre les vêtements des matrones et ceux des « prostituées. »

PLANCHE 31.

La jeune femme qu'on voit ici, est peinte sur fond rouge. Elle se présente à nous demi-nue et presque entièrement de dos ; sa carnation est délicate ; ses cheveux blonds ont été noués sur sa tête ; elle tient de la main gauche un disque d'argent. Un des bouts de sa draperie changeant du vert au jaune et bordée de blanc ou de bleu clair, est négli-

(1) Horace, *Sat.*, II, lib. I, v. 36. (2) *Georg.*, III, v. 83.

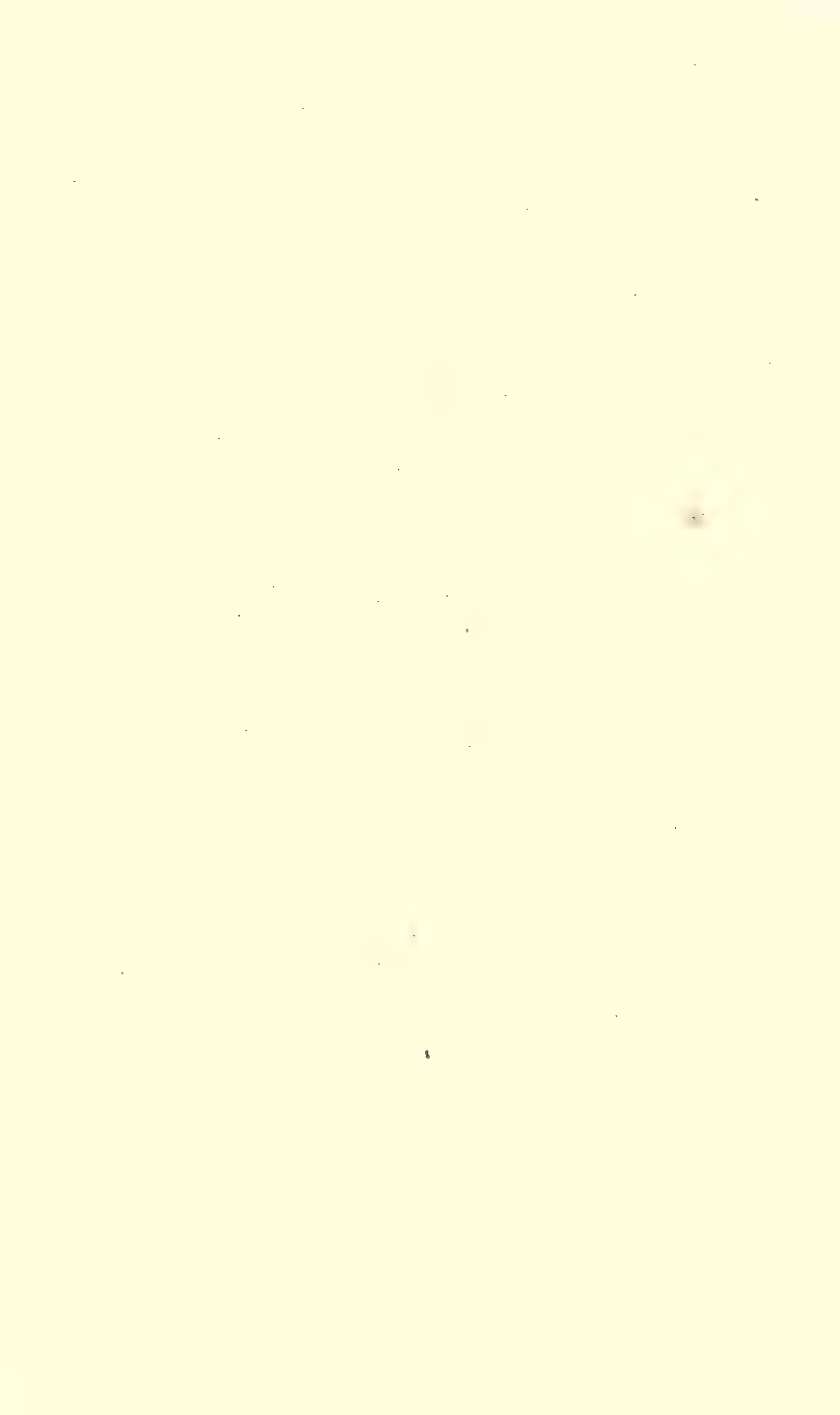


Ad. Bouchet del. et sc. — A d'H V 1 P 117

6 Pouces

SERNOPHORE

Kernophore







gemment jeté sur le bras gauche, et agité par le vent. Un autre bout est tenu par les doigts de la main droite d'où il tombe avec beaucoup d'art pour voiler de ses plis faciles et gracieux les jambes et une partie de la cuisse droite. Nous n'aurons rien à dire de cette figure, sinon qu'elle peut être considérée comme prenant part à la danse des Cernophores. Le mouvement bien caractérisé de la jambe droite peut faire croire qu'elle danse la *bibasis,* que Pollux définit ainsi : βίβασις... εἶδος Λακωνικῆς ὀρχήσεως.... ἔδει δὲ ἅλλεσθαι, καὶ ψαύειν τοῖς ποσὶ πρὸς τὰς πυγὰς (1); *La bibasis.... espèce de danse Lacédémonienne... il fallait sauter et battre avec les pieds la partie du corps sur laquelle on s'assied.* Cet exercice était exécuté par les jeunes gens et les jeunes filles. C'est à cette espèce de danse surtout, ou bien à celle qui portait le nom d'ἐκλάκτισμα, qu'Aristophane a fait allusion lorqu'il a écrit :

> ......σκέλος οὐρανιὸν γ' ἐκλακτίζων
> πρωκτὸς χάσκει (2).

PLANCHE 32.

Autant la figure précédente était immodestement drapée, autant celle-ci est décemment vêtue. Tout en elle, sauf les pieds et le visage, est enveloppé par l'ample draperie jaune dont le tissu transparent dessine les épaules,

(1) IV, 102. (2) *Vesp.*, 1483.

les bras, les cuisses et les jambes. La transparence de la draperie est surtout bien indiquée sur la main gauche dont on distingue les doigts et les contours. Les plis du voile qui semble retenu par la main, couvrent le haut de la tête, et, gonflés par le vent, ils ajoutent plus de grâce encore à la disposition de la figure, et laissent apercevoir à peine une partie du cou, le visage, et l'arrangement d'une chevelure blonde ceinte par un diadème. Le mouvement des pieds couverts de chaussures blanches, et celui de la figure entière représentée en l'air, indiquent une danseuse; la tête inclinée en arrière et sur l'épaule gauche est un signe d'effroi ou de coquetterie.

L'absence de toute espèce d'attribut laisse le champ libre à un grand nombre d'interprétations. On aura à tenir compte d'abord des idées générales que nous avons émises sur la signification de toutes ces figures aériennes que nous groupons ici dans une même série. Le nom de *Bacchante*, donné à une des figures précédentes, quoiqu'il ne résulte pas d'une manière bien évidente de l'aspect de cette planche, pourrait être cependant appliqué, non sans quelque apparence de raison, à la jeune femme soigneusement drapée que nous donnons ici. Un ruban sur les cheveux, un diadème quel qu'il soit, est un des symboles de Bacchus qui s'en attribuait l'invention (1). Les Bacchants et les Bacchantes se l'appropriaient sur l'autorité du dieu dont ils suivaient le culte,

(1) Pline, VII, 26.

et il paraît qu'ils croyaient préserver ainsi leur tête des effets du vin bu sans modération (1). La *mitra* de Bacchus,

Cingat Bassaricas Lydia *mitra* comas (2),

était remplacée, comme cela résulte du vers cité, par une simple bandelette (3). Si la nudité des Bacchantes était passée en proverbe, ce n'est pas à dire cependant que les draperies amples et longues, *vestes diffluentes*, *pallæ*, *tunicæ talares*, leur fussent inconnues (4). Les larges plis des étoffes transparentes dessinaient les formes et enflammaient d'autant plus les désirs qu'un vêtement d'un léger tissu opposait une espèce d'obstacle aux regards indiscrets. Les voiles transparents, en usage chez les femmes de l'antiquité, alarmaient et contentaient à la fois la pudeur et la volupté. Il fallait bien qu'une toilette de ce genre flattât les sens du public, pour qu'elle eût été adoptée pour les danses profanes et sacrées (5). Suétone nous apprend que Caligula dansait avec la *palla* et la *tunique talaire.... cum* palla, tunicaque talari *canticum desaltavit* (6). Les auteurs se sont accordés à dire que l'usage des longues robes transparentes dans les danses lascives avait été importé en Grèce et en Italie par les Lydiens, les Phrygiens et les autres peuples de l'Asie (7).

(1) Diodore, IV, 3.
(2) Properce, III, *El.*, XV, 30.
(3) Beger, *Th. Br.*, p. 425.
(4) Buonarotti, *Osserv. sopra i medaglioni*, p. 446; Brouckus., *ad Tibull.*, I, *El.* VIII, 46.
(5) Clément d'Alex., *Pæd.*, II, 10, p. 203.
(6) Cap. 58.
(7) Brisson., *de Regn. Pers.*, II, p. 246; Rhodig., XVIII, 29.

Ces habits de bal étaient appelés ταραντινίδιον et devaient être de couleur jaune comme celui de la figure qui nous occupe. L'attitude de la jeune femme représentée ici détournant la tête, comme pour voir si elle est poursuivie dans sa fuite malgré le voile dont elle s'est enveloppée avec tant de soin pour ne pas être reconnue, a fait demander si on n'avait pas voulu figurer une jeune fille jouant l'effroi et la terreur. Les pantomimes et les danses de caractère avaient le plus souvent un sujet mythologique. C'est ainsi qu'un des mérites de Cynthia est, aux yeux de Properce, de bien exécuter le ballet d'Ariane :

Quantum quod posito formose saltat Iaccho,
Egit ut evantes dux *Ariadna* choros (1).

Le ballet de Daphné était exécuté aussi par les pantomimes (2), et le lecteur aura à choisir entre les idées diverses et les noms mythologiques que nous lui soumettons.

PLANCHE 33.

La composition de cette figure est trop forcée, son attitude est trop singulière pour qu'on puisse se résoudre à n'y voir qu'une fantaisie d'un artiste capricieux, sans but, sans intention arrêtée. Il nous semble qu'on n'a besoin que de jeter les yeux sur ce tableau pour reconnaître

(1) II, *El.* II, v. 26 et 27.

(2) Lucien, *de Saltat.*, et les scol.



H. Roux aîné. A d'H. V. 3. P. 147.

3 P°

BACCHANTE.

Bacchantin.



tout d'abord une expression très-heureuse du dévergondage religieux des Bacchantes. Cette jeune femme, jetant en arrière sa tête couronnée de lierre, laissant aller aux vents les flots de sa blonde chevelure, on croit l'entendre pousser le cri sacré : *Evoë, Evoë* ;

Evoë clamantes, Evoë *capita* inflectentes (1).

Le mouvement de la tête et le désordre de la chevelure sont bien rendus par les vers qui suivent :

. . . . Visis ululavit Agave
Collaque jactavit, movitque per aera crinem (2).

Τρυφερὸν πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων (3).

Δέρην εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσα (4).

Pindare a donné aux Bacchantes l'épithète de ῥιψαυχένες, *qui agitent leurs cous.* Les trois actions principales des Bacchantes étaient *danser*, *s'arrêter* et *agiter la tête.* C'est ce qu'Euripide exprime avec bonheur de la manière suivante :

Ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα
Καὶ κρᾶτα σεῖσαι (5).

On a dit, pour expliquer la longue chevelure des Bacchantes, que les hommes et les femmes qui accordaient à

(1) Catulle, *de Nupt. Pel. et Thet.*
(2) Ovide, *Met.*, III, 725 et suiv.
(3) Euripide, *Bacch.*, v. 150.
(4) Euripide, *ibid.*, v. 863.
(5) Idem, *cit. loc.*, v. 184.

Bacchus un culte particulier, vouaient à ce dieu leur chevelure. C'est ce qui résulte de ce vers de Virgile :

> Te lustrare choros, *sacrum* tibi *pascere crinem* (1).

Quant aux mouvements convulsifs de la tête, ils feignaient l'inspiration religieuse et la surexcitation produite par la présence imaginaire de la divinité :

> Nunc feror ut Bacchi furiis Eleleides actæ (2).
>
> Ædonis Ogygio decurrit plena Lyœo (3).

Ces convulsions simulées paraissent avoir été inventées pour le culte de la Grande-Mère, et Isidore en donne une raison que nous ne saurions adopter.... *On doit agiter la tête pour enseigner aux gens qui cultivent la terre qu'ils ne peuvent pas connaître les douceurs de l'oisiveté, mais que toujours ils doivent être en mouvement* (4). Si tel était le sens des mouvements et des contorsions qui distinguaient le culte de la Grande-Mère, on ne saurait l'adopter pour les orgies de Bacchus, qui dérivèrent cependant de celles qu'on célébrait en l'honneur de Cybèle. Le mouvement de la tête pendant la danse avait reçu des Grecs un nom particulier. On l'appelait *trachélismos*, τραχηλισμός (5). Nous ne croyons pas que ce mot, qui fut inventé pour désigner des attitudes gracieuses et

(1) *Æn.*, VII, 391.
(2) Ovide.
(3) Lucain.
(4) Isidore, lib. VIII.
(5) Scaliger, *Poët.*, I, 18, p. 60; Pollux, IV, 103; Athénée, I, 12; Fabri, *Agon.*, I, 11; Cuper, *Obs.* I, 12.

de légères inclinaisons de tête, puisse être appliqué aux contorsions exagérées des Bacchanales; car on aurait tort de vouloir se faire une idée par cette peinture des mouvements des Bacchantes. Notre figure est trop gracieuse et trop délicatement touchée pour être dans le vrai. C'est à peine si le désordre est indiqué; il y a de l'abandon sans doute dans les plis de la draperie transparente et de couleur changeant du vert au bleu; il y a peut-être quelque chose de convulsif et de nerveux dans la tension du bras droit qui relève la draperie, mais nous demanderions en vain à la jeune femme représentée dans cette planche, l'attitude exagérée, le maintien impudique et l'expression de cette folie religieuse qui distinguaient les suivantes de Bacchus. C'est que l'art antique, naïf, tendre, mélancolique et toujours si pur de formes, de dessins, de contours, semble avoir horreur de la monstruosité. Il se plaît à reproduire la nature noble et impassible des divinités du polythéisme, mais il se hasarde rarement à représenter le dévergondage de la douleur, de la joie, de la débauche et de la piété religieuse. Ce qu'il recherche ce n'est point un sujet d'exception. S'il arrive que la superstition le jette dans les mythes merveilleux du polythéisme, il faut observer qu'il les arrange à son gré et toujours dans un système de grâce et d'harmonie. C'est ce qu'on a pu remarquer dans une planche de cet ouvrage, lorsqu'il s'est agi de peindre le cyclope Polyphème. L'artiste n'a pu se décider à composer un visage humain qui n'aurait eu qu'un œil sur le front. Il

a mieux aimé faire la part de la règle et celle de l'exception, et ménager à la fois la pureté de l'Art et celle de la Fable, de la tradition sainte, en dessinant un visage qui a sur le front l'œil des cyclopes, et dans les orbites les yeux de l'homme. Que nous reste-t-il à dire de notre Bacchante? Faut-il admirer le léger tissu dont on a enveloppé son corps, cette étoffe, cette gaze antique que les poëtes appelaient *vent* et *nuage*, pour en exprimer toute la légèreté?

> Æquum est induere nuptam *ventum* textilem,
> Palam prostrare nudam in *nebula* linea (1).

Varron donne le nom de *vitreæ* aux vêtements de ce genre; d'autres auteurs les appellent ἀραχνώδεις, *toiles d'araignée* (2). Les *pallium* transparents des dames de l'antiquité font dire à Athénée: *certainement les* Sambucistrie *de Rhodes me semblaient nues, bien qu'on me dît qu'elles étaient vêtues* (3). C'est à peu près ce qu'écrit Martial:

> Femineum *lucet* sic per bombycina corpus (4).

Le mouvement des pieds de la Bacchante qui nous occupe indique une femme qui danse. Les pompes de Bacchus comprenaient la course et la danse, δρόμον καὶ χορούς (5). Lucien (6) prétend que toute l'action des Bacchantes

(1) Petrone, cap. 55.
(2) Gonzales ad *citat. loc.* Petronii.
(3) IV, 129.
(4) VIII, 68.
(5) Eurip, *Bacch.*, v. 148.
(6) *De Saltat.*





H. Roux aîné A. d'. H. V. 3. P. 151.

DANSEUSE
Tänzerin.

se réduisait à la danse, qui était divisée en trois ballets : *tragique*, *comique* et *satyrique*. Ce dernier portait le nom de σίκιννις, *sikinnis* (1).

PLANCHE 34.

Cette figure, due sans doute au même pinceau que la précédente et faite dans un même esprit, fut trouvée dans le même lieu. Elle est vêtue d'un long pallium verdâtre, d'une transparence telle qu'on aperçoit au travers les contours les plus délicats de son beau corps. L'agencement de la draperie est assez bizarre ; elle est jetée autour du cou et sur le derrière de la tête, de manière à former une espèce de capuchon ; un des bouts vole au gré du vent sur l'épaule gauche ; l'autre est soulevé par la main droite. La main gauche porte une petite cassette, qui est sans doute l'*arca ineffabilis*, λάρνακα ἄῤῥητος. Elle est chaussée de rouge foncé, et le mouvement de ses jambes figure un pas de danse. Le pallium de notre danseuse ou Bacchante rappelle par sa couleur la *thalassina vestis* de Lucrèce :

> . . . . .Teriturque *thalassina* vestis
> Assidue et Veneris sudorem exercita potat (2).

Les anciens avaient aussi un vêtement qu'ils appelaient

(1) Athénée, I, 17 ; Pollux, IV, 99 ; Lucien, *loc. cit.*

(2) Lucrèce, IV, 1121.

cumatilis, sans doute parce qu'il ressemblait par sa couleur aux flots de la mer, κῦμα;... cumatilis, *aut* marinus, *aut* cæruleus, *a græco tractum quasi fluctuum similis.*

Hic undas imitatur, habet quoque nomen ab *undis*
Crediderim nymphas hac ego veste tegi (1).

Le pallium disposé en forme de capuchon paraît avoir été adopté pour une danse particulière appelée *ionique*, et très-célèbre par les mouvements lascifs qu'elle comportait (2).

PLANCHE 35.

Une Canéphore est représentée dans cette planche. Elle tient de la main gauche un thyrse, auquel est attaché un long ruban; son front est couronné de pampre. Ces deux attributs nous apprennent assez que la jeune femme dont nous avons à nous occuper, appartient au culte de Bacchus. Si cette assertion avait besoin d'être appuyée sur quelque fait, ou sur quelque attribut mythologique, nous tirerions un grand parti de la corbeille couleur d'or qu'elle porte sur sa tête, qu'elle retient de la main droite et qu'elle a remplie de feuilles et de fruits couverts en partie d'une draperie jaune; il nous serait facile d'établir que la corbeille d'or appartient aux pompes de Bac-

(1) Ovide, *A. A.*, III, 176.

(1) Ferrari, *de Re vest.*, P. II, lib. IV, *cap. ult.;* Plaute, *Pseud.* A. V., Sc. I, 27 et suiv.; Horace, III, 6, v. 21; Turneb., IV, 21.



Bacchantin



chus (1). Le pallium rougeâtre de notre figure est disposé en longs et larges plis; un des bouts est retenu sur la tête par la corbeille. Le ruban qui ceint son bras droit est jaune. C'est aussi la couleur de sa chaussure et des bandelettes qui servent à l'attacher. L'objet qui sort de dessous la draperie jaune, du côté droit de la corbeille, a été pris pour une serpe, qui serait bien placée dans la corbeille mystique; mais il est plus prudent d'y voir tout simplement la tige du rameau dont on aperçoit les feuilles du côté opposé.

Nous ne devons pas oublier de faire observer le mouvement et la disposition des pieds qui figurent un pas de danse. Ce point est d'autant plus important qu'il peut faire croire que cette figure et les deux précédentes, trouvées dans le même lieu, exécutent peut-être ici la danse des Cernophores. Cette danse, à laquelle Athénée a donné l'épithète de *furieuse* (1), était exécutée non-seulement par ceux qui dansaient en portant la corbeille ou l'ustensile, quel qu'il fût, appelé κέρνος, mais encore par des personnages portant d'autres vases, ou d'autres objets sacrés, les canistres, les cistes, les vases, les boîtes mystérieuses.

Du reste la danse *furieuse* des Cernophores faisait partie des pompes de Bacchus.

(1) Callimaque, *H. in Cer.*, v. 127. (2) XIV, 7.

PLANCHE 36.

Toutes les figures de femme qui se succèdent ici et qui ont été évidemment conçues dans le même esprit, trompent la monotonie par une merveilleuse variété. Chacune a sa pose, ses attributs, son vêtement, sa couronne; chacune a ses charmes qui lui permettent de figurer avec honneur dans ce chœur de beautés célestes, qui passent devant nos yeux avec tout l'attrait d'une insaisissable féerie. Ici la couronne de lierre, la peau de panthère jetée sur l'épaule gauche et les cymbales tenues délicatement par les mains de nôtre belle figure, semblent prévenir toute incertitude et déterminer d'une manière bien précise la nature du sujet. Nous avons pu établi déjà l'affection particulière que Bacchus ou Osiris avait pour le lierre. Soit que les nymphes, chargées d'élever le fils de Sémélé, l'aient caché un jour parmi des feuilles de lierre, pour le soustraire aux recherches de la jalouse Junon,

> Cur hedera cincta est? Hedera est gratissima Baccho.
> Hoc quoque cur ita sit, dicere nulla mora est.
> Nysiades nymphæ, puerum quærente noverca,
> Hanc frondem cunis apposuere novis (1);

soit que quelque autre raison, plus plausible, puisse

(1) Ovide, *Fast.*, III, 767.

PEINTURES

Malerei



BACCHANTE

Bacchantin



être adoptée, et qu'un mystère religieux ait reçu pour symbole la couronne favorite de Bacchus, il n'en est pas moins certain que ce dieu, les divinités secondaires rangées sous son empire, et les mortels qui lui vouaient un culte particulier en faisant un fréquent usage de libations, avaient une affection prononcée pour le feuillage du lierre. Il nous semble déjà avoir dit que la peau de panthère signifiait la métamorphose des nymphes préposées au soin de l'enfance de Bacchus, ou le goût que les panthères avaient pour le vin (1).

Nous avons déjà prouvé que le *tympanum*, ou *cymbalum*, le tambour de basque des modernes, appartenait aux cérémonies religieuses en l'honneur de Bacchus : nous devrons démontrer aussi que les cymbales, *cymbala*, que notre figure frappe l'une contre l'autre pour en tirer des sons, appartenaient aussi aux Bacchanales. La forme des cymbales est décrite par Servius de la manière suivante : *Les cymbales sont semblables aux hémisphères célestes qui entourent la terre; cymbala similia sunt hemicyclis cœli, quibus cingitur terra* (2). Saint Augustin nous explique de quelle manière on s'en servait : *Les cymbales se frappent l'une l'autre pour qu'elles résonnent, c'est pour cela qu'on les a comparées à nos lèvres; Cymbala invicem se tangunt ut sonent; ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt* (3). Quant à l'erreur où sont tom-

(1) Philostrate, I, *Im.*, XIX et Phurnutus, *de Nat. deor.*, *in Baccho*.

(2) Servius, *Æneid.*, IV, v. 64.

(3) *In Psalm.* CXXX.

bés quelques archéologues en confondant mal à propos le *tympanum* et les *cymbala,* le tambour de basque et les cymbales (1), elle est prévenue par Catulle qui détruit en un seul vers toute espèce de doute à ce sujet, et, par une définition précise du son de ces instruments, les distingue très-bien l'un de l'autre :

Leve tympanum *remugit*: cava cymbala *recrepant* (2).

« Le tambour de basque *mugit*, les cymbales rendent un *son aigu*.

« Et Lucrèce :

Tympana tenta sonant palmis, et concava circum
Cymbala (3).

Du reste on doit bien penser que les érudits qui se sont livrés à l'étude de l'antiquité, ont eu de quoi discourir longuement sur les cymbales et le tambour de basque. Nous n'essayerons pas de donner même un aperçu de leurs dissertations et de leurs commentaires (4). Nous dirons seulement que Spon (5) s'élève contre une méprise de Gruter, qui a confondu les *crotalia* et les cymbales. Il paraît en effet que chacun de ces deux mots s'appliquait à un instrument de forme différente. Ainsi on lit dans Apulée (6) : *Cum crotalis et cymba-*

(1) Rubens, *de Re vest.*, II, cap. ult.

(2) Catulle, *de Berecynt. et Att.*, v. 29.

(3) Lucrèce, IV.

(4) Pignoria, *de Serv.*, p. 163 à 168; Saumaise, *ad Vopisc., in Carin.*, cap. 19; Lamp., *de Cymbal. vet.*, II, cap. I et suiv.; Spon, *Miscel. Her. Ant.*, sect. I, art. VI.

(5) Spon. *loc. cit.*

(6) *Metam.*, IX, p. 270.

lis, avec les crotales et les cymbales. La seule lumière qui puisse nous éclairer sur la forme des crotales, nous vient de Pline : *Hos (margaritarum elenchos fastigata longitudine, alabastrorum figura, in pleniorem orbem desinentes)* digitis suspendere et *binos ac ternos auribus, feminarum gloria est. Subeunt luxuriæ ejus nomina..... siquidem* crotalia *appellant, ceu sono quoque gaudeant et collisu ipso margaritarum* (1). Pline parle donc de grosses perles longues, semblables à des vases d'albâtre, c'est-à-dire, à une poire ou à une pomme de pin ; et il ajoute que les dames romaines appelaient ces instruments *crotalia,* c'est-à-dire, *petites crotales.* En somme, les crotales différaient des cymbales, en ce que celles-ci étaient parfaitement rondes, et celles-là de forme ovale ou allongée. Il paraît aussi que le mot *crotale* fut un nom générique qui servit à désigner tout instrument dont on tirait des sons par le choc. Cette assertion est d'autant plus vraie que l'étymologie du mot est bien certainement le mot κροτέω (*crotéô*) *frapper, choquer....* Croton, *græce* pulsus *dicitur, et inde cymbala sic dicuntur; vel musicum notat instrumentum, quod in sono vocem ciconiæ imitatur* (2).

Nous disions que les cymbales étaient un instrument adopté pour la célébration des fêtes de Bacchus. L'emploi en est justifié d'abord par les danses des Bacchantes dont il accompagnait et marquait la mesure (3). Bien plus,

(1) Pline, IX, p. 270.
(2) Sarisber., *Policr.,* VIII, 12.
(3) Lucien, *de Saltat.,* Isidore, III, 21.

il paraît que le mot βαλλίζειν employé par les Grecs pour ἅλλομαι, *sauter*, et dans les langues modernes, *bal, ballo,* dérivent de cette circonstance que les danses anciennes avaient lieu au son des cymbales.... βαλλίζειν, τὰ κύμβαλα κτυπεῖν, καὶ πρὸς τὸν ἐκείνων ἦχον ὀρχεῖσθαι (1). On a donné de l'emploi des cymbales dans les pompes bachiques une autre raison, qui, pour être forcée, doit cependant être rapportée. C'est de Tite-Live que nous la tenons; elle est formulée ainsi : ....*On les conduit dans un lieu qui retentit de hurlements, du bruit de la symphonie, du son des cymbales et des tambours, pour qu'on ne puisse entendre les voix plaintives, lorsque la passion est satisfaite par la violence* (2).»

Après avoir fait remarquer le double bracelet d'or qui orne les bras de notre figure, le vêtement dont la forme paraît être celle de la *palla* ou de l'*amiculum*, et les sandales jaunes, retenues par des rubans ou des attaches de cuir de la même couleur, que les anciens désignaient par le nom d'*obstrigilli* (3), nous prendrons congé de notre Bacchante en citant ces vers si gracieux de Cornelius Gallus qui semble avoir été inspiré par elle :

Virgo fuit, species dederat cui candida nomen,
Candida, diversis sat bene comta comis,
Huic ego per totum vidi splendentia corpus
Cymbala multiplices edere pulsa sonos....
Hanc ego saltantem subito correptus amavi (4).

(1) Suidas.
(2) Tite Live, XXXIX, ch. 10.
(3) Isidore, XIX, 34.
(4) *El.*, IV, et suiv.





CANÉPHORE.
Kanephore

« Il fut une vierge, Candida (car la blancheur de ses formes lui avait donné « son nom); les flots de sa chevelure étaient assez bien arrangés. Je vis tout « son corps resplendir de l'éclat des cymbales, qui, dans ses mains, rendaient « des sons variés. Comme elle dansait, je fus saisi pour elle d'une passion « subite. »

PLANCHE 37.

Une longue draperie violette forme le principal vêtement de notre figure. L'épaule et le bras droits sont nus; un voile très-léger et de couleur jaune traverse la poitrine, entoure une partie du bras découvert, et vole en arrière agité par le vent. Ce voile, qui ne doit pas être confondu avec la bandelette dont les dames de l'antiquité se servaient pour serrer et retenir leur gorge, est peut-être l'accessoire de toilette qui portait le nom de *calthula...;* calthula *palliolum breve.... quo nudæ infra papillas præcinguntur* (1), ou le *supparum* (2) dont nous avons déjà parlé, ou bien encore le *capitium...;* capitium *ab eo, quod capit pectus* (3). Les feuilles minces et longues qui forment sa couronne et se marient à ses cheveux blonds, ressemblent à des feuilles de roseaux. Elle tient de la main droite un vase que les antiquaires s'accordent à appeler *præfericulum*, quoique Festus ait donné du

(1) Varron, *in Non.;* Ferrari, *de Re vest.*, III, cap. 20.

(2) Lucain, II, 362; Manutius, *de Tunic. Roman.*

(3) Varron, *de L. L.*, IV, 30; Vossius, *de Vit. serm.*, I, 29.

præfericulum une description qui ne se rapporte en rien à la forme de celui qu'on voit ici (1). Sa main gauche porte un disque ou bassin contenant trois figues. Un bracelet d'or et des sandales complètent sa toilette.

Cette figure peut être considérée comme une de ces jeunes femmes qui servaient à table chez les anciens et remplissaient à la fois les fonctions d'esclaves et de courtisanes. On peut encore, en la rattachant à ses compagnes qui figurent avant ou après elle dans cette collection, la prendre pour une danseuse qui remplit un rôle dans les Bacchanales. Elle aura revêtu la toilette et pris les attributs d'une servante pour offrir à Bacchus les prémices du figuier dont ce dieu fut l'inventeur, ce qui lui valut chez les Lacédémoniens le nom de Συκίτης (2).

PLANCHE 38.

La peinture antique peut à bon droit revendiquer la figure que nous donnons ici comme un de ses plus éclatants chefs-d'œuvre. Un dessin pur et irréprochable, un coloris parfait, une attitude pleine d'aisance, de douceur et de volupté, tout s'accorde à indiquer l'habileté et l'intelligence de l'art, et le prix inestimable de l'ouvrage. C'est, du reste, comme toutes les figures dont nous nous

(1) La Chausse, t. II, sect. III, pl. III; Montfaucon, t. II, lib. III, ch. IV.

(2) Athénée, III, 5.



Ad. Bouchet del. et sc. A dH V.1 P 99

4 Pouces

DANSEUSE
Tänzerin



occupons, une danseuse qui a exercé le pinceau de l'artiste, et qui doit être pour nous un nouveau sujet d'investigations.

Quel que soit le rôle qu'on ait voulu assigner à notre jeune femme dans ce chœur de beautés qui nous occupe et qui se présente à nous sous des formes si variées, nous devons reconnaître que tout en elle décèle un goût et une entente exquise des agréments de la toilette lascive. Des bracelets d'or entourent ses bras, un collier du même métal rehausse la blancheur de son cou délicat et de son beau sein. Ses cheveux blonds sont retenus par une rangée de perles attachée avec des rubans blancs. Une draperie soyeuse et de couleur jaune est agencée capricieusement, d'une façon exquise, de manière à encadrer et à faire ressortir la nudité de la partie supérieure du corps et à faire deviner les contours des jambes et des cuisses.

Forma placet, niveusque color, flavique capilli (1).

« J'aime ses formes, sa blancheur de neige, et ses blonds cheveux. »

Si l'on tient à donner à cette admirable jeune femme, comme nous l'avons fait pour la plupart de ses compagnes, un nom particulier, on n'aura le secours d'aucune espèce d'attribut. Cependant nous avouons qu'entre tous les noms mythologiques et entre toutes les fonctions des

(1) Ovide, *Fast.,* II, v. 783.

cérémonies sacrées, Vénus seule pourra avec quelque fondement passer pour avoir inspiré cette composition.

PLANCHE 39.

Sur un fond jaune on a peint une figure de femme aux ailes rose, et aux cheveux blonds tombant en larges boucles. Le long pallium dont elle est vêtue change du vert au rouge clair; le voile qui décrit un arc au-dessus de sa tête est violet. Ce sujet est apparemment une image d'Iris ou de l'Aurore.

Nous avons déjà dit que presque toutes les divinités du polythéisme et principalement Minerve, Diane et Vénus avaient été représentées avec des ailes. Dans les divinités secondaires, parmi le bas peuple de l'Olympe, nous trouvons encore plusieurs dieux et plusieurs génies qui ont reçu ce gracieux attribut; nous distinguons surtout la Nuit aux ailes brunes (1), l'Aurore aux ailes blanches (2), Iris aux ailes d'or (3) ou de safran (4). La couleur des ailes de notre figure ne correspond à aucune de celles données par les poëtes aux déesses que nous venons de nommer.

Cependant il est vrai de dire que le rose convient à Iris ou à l'Aurore et nullement à la Nuit. C'est donc entre

(1) Virgile, *Æn.*, VIII, 369.
(2) Euripide, *Troad.*, 848.
(3) Homère, *Il.*, Θ'. 398.
(4) Virgile, IV, *Æn.*, 700.

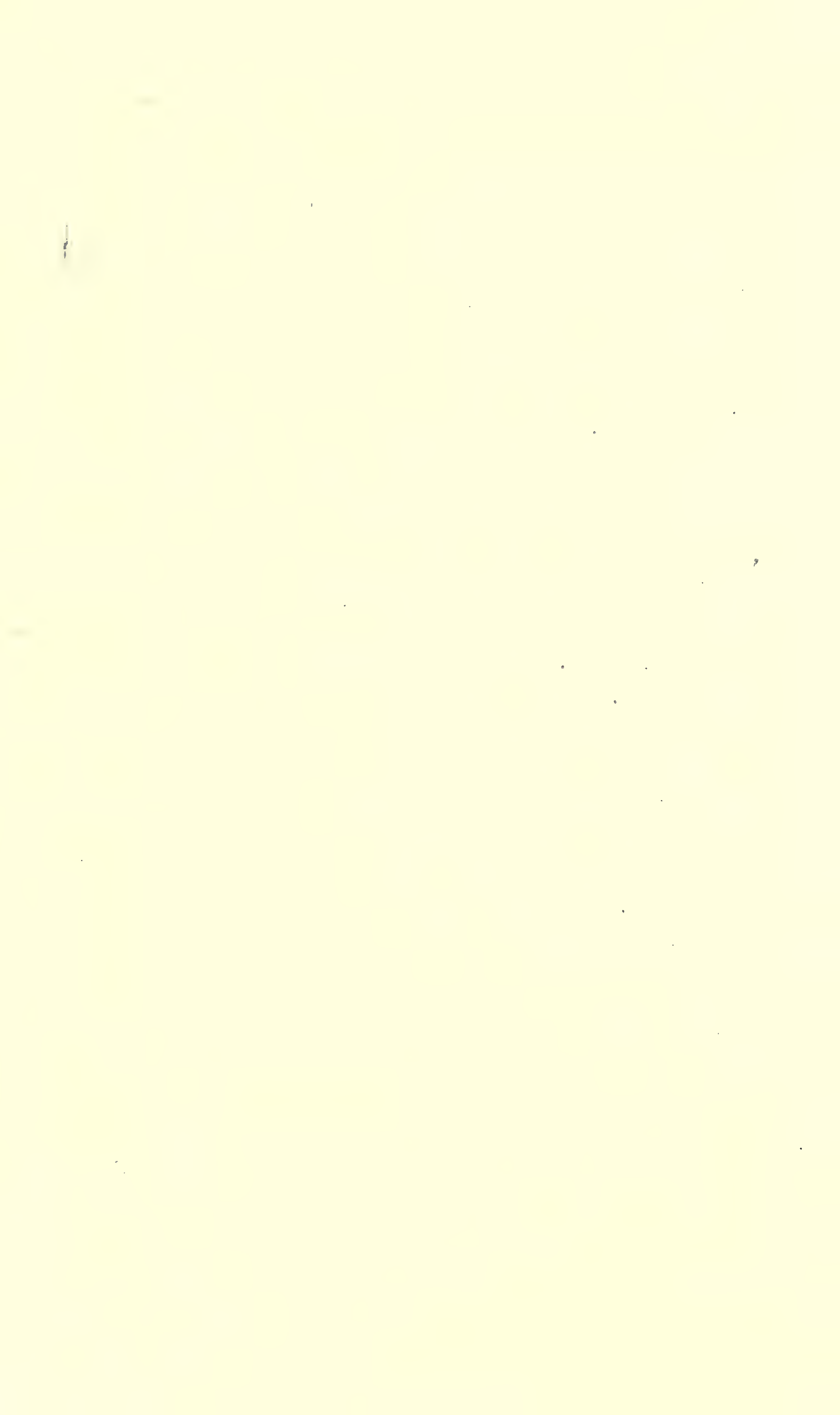


Ad. Bouchet, sc. A. d'H. V. 5. P 71.

3 Pouces

IRIS ou L'AUBE.

Iris oder die Morgenroethe.



Iris et l'Aurore que nous devons établir notre choix, et pour cela il nous faudra demander de nouvelles lumières aux attributs et aux vêtements de notre figure que nous rapprocherons des diverses traditions mythologiques. Observons d'abord, et en faveur d'Iris, que la variété des couleurs de la composition qui nous occupe, le rose, le blond, le rouge et le vert de la draperie changeante, et le violet du voile expriment jusqu'à un certain point les couleurs de l'arc-en-ciel.

Quant à l'Aube, appellée *Matuta* par les Latins,

> Tempore item certo roseam *Matuta* per oras
> Ætheris auroram defert et lumina pandit.

elle avait reçu des Grecs le nom de *leucothea* (1), et ce nom seul qui dérive de λευκὸς, *blanc,* indique bien positivement que l'Aube devait se vêtir de couleurs claires. En effet λευκὸς ne signifie pas seulement la couleur blanche, mais encore une couleur claire et luisante. C'est ainsi qu'Homère appelle le *soleil blanc,* ἠέλιος λευκὸς, Æschyle le *jour blanc,* λευκὸν ἦμαρ, c'est-à-dire *clair* (2). Chez les Latins, le mot *albus* a la même valeur :

> Hunc utinam nitidi solis prænuncius ortum
> Adferat admisso Lucifer *albus* equo (3).

Ils disent, *albescere lucem, albicascit Phœbus.*

(1) Nonius, Festus, in *Manc* et *matrem Matutam ;* Ovide, *Fast.*, VI, 545.

(2) Spanheim, *Cæsar. Julian.*, Pr. p. 16.

(3) Ovide, *Trist.*, III, *El.* V, 56.

Comme on voit, les ailes, les vêtements de notre figure conviennent également à Iris et à l'Aurore, *Matuta, Leucothea,* c'est donc entre ces deux divinités qu'on devra se décider.

PLANCHES 40 ET 41.

Les deux jeunes femmes sur fond rouge représentées dans les planches 40 et 41 sont deux Psychés; les ailes de papillon de couleurs naturelles ne permettent aucun doute à ce sujet. Toutes deux portent une guirlande de fleurs; toutes deux ont ajusté leurs cheveux de la même manière, et leur ont donné la forme de ces coiffures que les anciens appelaient *crobyli, scorpii,* et *corymbii.* Celle qui tient de la main gauche un bassin avec des fruits, est vêtue de blanc et porte pour ceinture un voile vert dont les bouts volent en arrière; tandis que l'autre est entièrement vêtue de vert.

Il est bien établi que le papillon était le symbole de l'âme humaine, que l'on représentait aussi sous la forme de Psyché, épouse de l'Amour. Les aventures de cette déesse sont écrites par Apulée; elles l'avaient été aussi, comme nous l'apprend Fulgence (1) par Aristophane ou Aristophonte l'Athénien. Les arts n'avaient pas négligé plus que les lettres, l'histoire et les aventures de Psyché.

(1) *Myth.*, III, 6.





PSYCHE.

Psyche





[illegible]

Psyche und Amor



L'épouse de l'Amour est sculptée sur un grand nombre de camées et de bas-reliefs qui représentent Psyché entourée de divers attributs. Le musée du Capitole (1) et celui de Florence (2) possèdent deux groupes semblables de la plus rare beauté, et dont le sujet est l'Amour donnant un baiser à Psyché. Buonarotti (3) a remarqué avec beaucoup de sagacité et un admirable bon sens que les travaux d'art qui représentent Psyché et surtout le groupe du musée de Florence, appartiennent aux plus beaux temps de la sculpture grecque et remontent par conséquent à un siècle bien plus reculé que celui où écrivait Apulée. Il s'étonne en conséquence que les auteurs anciens antérieurs à Apulée n'aient rien écrit de la légende de Psyché, et il en conclut, non sans une grande apparence de raison, que cette légende touchant de très-près aux mystères de l'Amour, dont il est question dans Plutarque et dans Pausanias, les écrivains anciens, pénétrés d'une scrupuleuse et superstitieuse discrétion, n'osaient en divulguer le secret, tandis que les artistes ne craignaient pas d'en exprimer les scènes et les images principales. A cette judicieuse observation de Buonarotti, nous devons cependant présenter une objection très-grave; c'est qu'Aristophonte l'Athénien qui aurait écrit, si l'on en croit Fulgence, la fable de l'Amour et de Psyché, paraît appartenir à un siècle bien plus ancien que

(1) T. III, tav. 22.
(2) T. III, tav. 13.
(3) *Vetri*, tav. XXVIII, n. 3.

celui d'Apulée, puisqu'il est cité par Athénée (1), par D. Laërce (2), par Pollux (3) et par d'autres encore, comme un poëte comique très-ancien, qui s'attacha surtout à tourner en dérision les Pythagoriciens et les Platoniciens. Puisque nous sommes toujours dans le domaine des conjectures, nous pouvons à ce sujet en hasarder une que nous donnons sans y attacher de l'importance. S'il est bien établi qu'Aristophonte s'en prenait surtout à la philosophie des Pythagoriciens et des Platoniciens, ne se pourrait-il pas que la fable de Psyché dont il paraît s'être occupé aussi, fût un des secrets de l'école pythagoricienne, en ce qui touchait la doctrine de la migration des âmes, adoptée ensuite par l'école platonicienne?

PLANCHE 42.

Cette peinture sur fond blanc a beaucoup souffert. Elle représente encore une Psyché caractérisée, comme les deux qui précèdent, par les ailes de papillon. Sa main droite tient un bassin, sa tête est couronnée de fleurs. La figure entière, les ailes et le bassin sont d'un clair-obscur jaune, relevé par quelques teintes un peu fortes, et un peu de rouge dans les parties ombrées.

(1) XII, p. 552.
(2) VIII, 38.
(3) IX, 70.

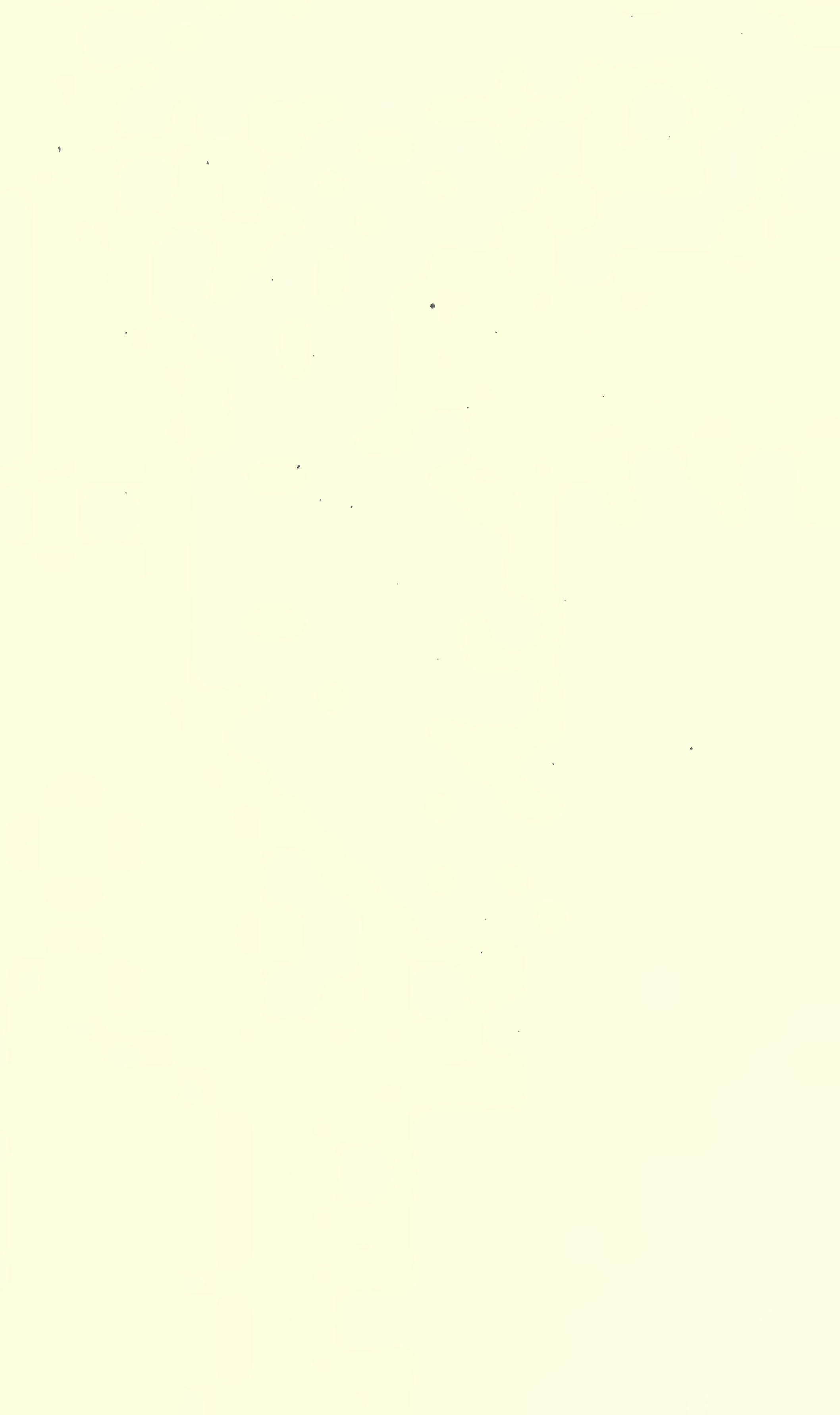
PEINTURES

Malerei



Psyche

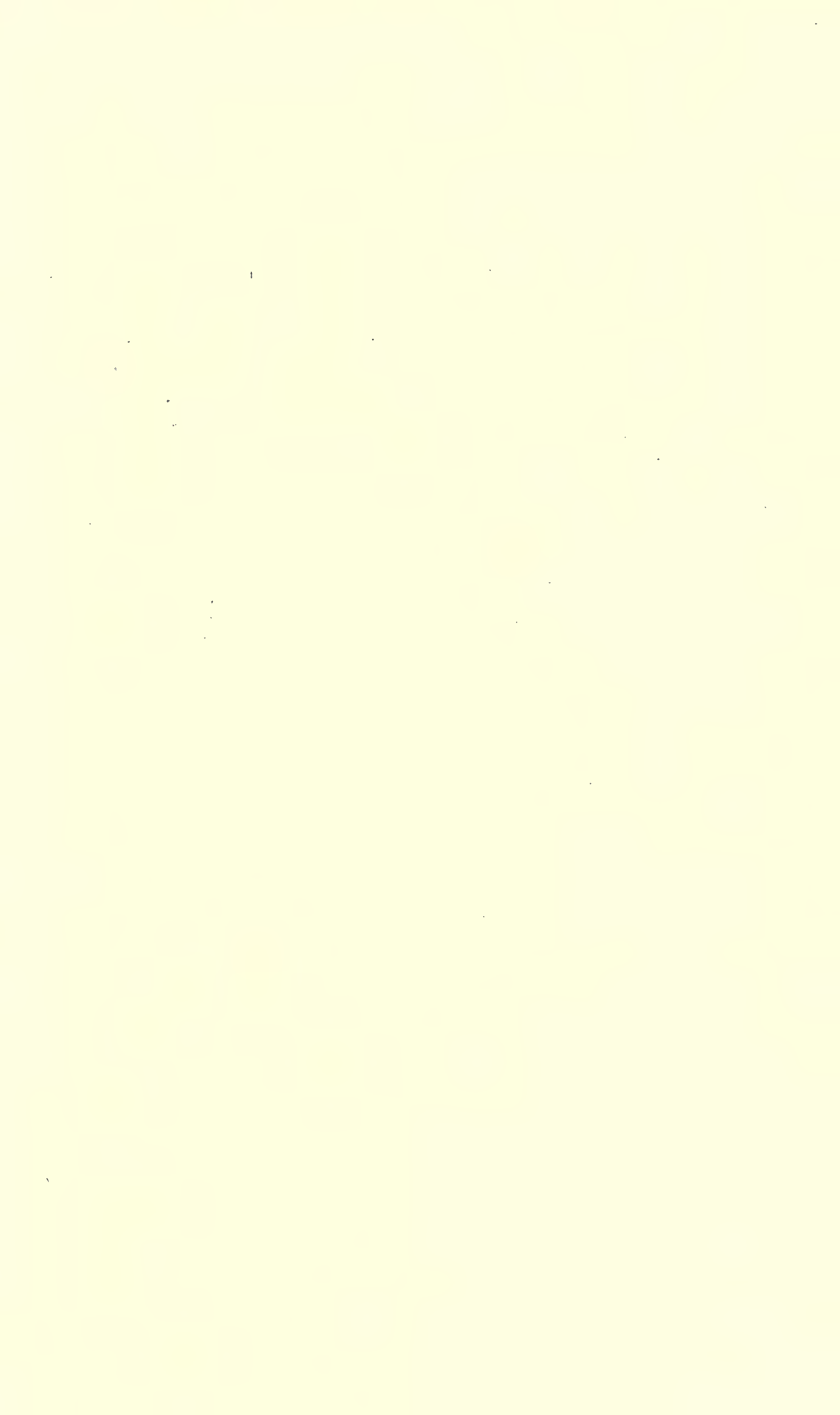






BACCHANTE

Bacchantin



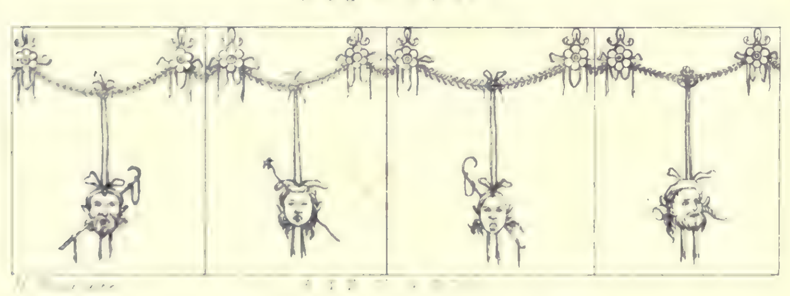


Polymnia



PEINTURES

(Malerei)



MELPOMÈNE

(Melpomene)

PLANCHE 43.

Nous retrouvons ici la Tragédie ou la muse Melpomène : sa massue, son masque tragique, son pallium d'azur, la tunique changeant du rouge au bleu, et ses cothurnes bleu clair, ne demandent aucune explication après les longs détails que nous leur avons déjà consacrés en plusieurs occasions.

PLANCHE 44.

Cette figure couronnée de laurier a le haut du corps vêtu d'une étoffe violette et les cuisses et les jambes voilées par une draperie jaune. Ses pieds sont chaussés de cothurnes verts. On a donné à la jeune femme qui fait le sujet de cette planche le nom de Polymnie ; mais nous devons avouer que cette explication ne nous paraît pas suffisamment justifiée.

PLANCHE 45.

Nous rapportons au culte de Bacchus la jeune femme naïvement dessinée qui est reproduite par cette planche. Elle a été peinte sur fond jaune ; elle est, comme on le

voit, à demi nue, et la partie supérieure de son corps, assez correctement et gracieusement rendue, s'échappe d'entre les plis d'un voile violet, agencé avec une roideur et une ignorance complète de la draperie qui révèlent une grande inexpérience de l'art. Notre figure aux cheveux châtains porte un *canistrum*, couleur de joncs, rempli de pommes, d'autres fruits et de fleurs. Ses cothurnes, rougeâtres foncés, sont attachés avec des rubans d'un rouge plus clair et paraissent avoir été faits avec de la peau de bête. Nous avons dit que cette figure se rapportait à Bacchus, et nous y avons été autorisé d'abord par les cothurnes faits de peaux de bêtes, qui sont souvent portés par Bacchus et son cortége (1); ensuite par le *canistrum* dans lequel on apportait aux dieux les prémices des champs et qui étaient toujours faits avec des joncs (2). L'offrande des productions de la terre était faite à bon droit au dieu à qui l'on attribuait la création de tous les fruits (3).

Μᾶλα φέρων κόλποισι τά οἱ ποτε Κύπρις ἑλοῖσα
Δῶρα Διωνύσου δῶκεν ἀπὸ κροτάφων (4).

PLANCHE 46..

A la vue de cette figure sur fond jaune qui s'avance à

(1) Buonarotti, *Med.*, p. 446.
(2) Servius, *Georg.*, I, 166.
(3) Athenée, III, 83; Théocrite, *Id.*, II, 120.
(4) Le scoliaste de Théocrite, *cit. loc.*



Priesterin



demi vêtue d'une draperie changeant du rouge au violet, les cheveux châtains dénoués et flottant sur les épaules, les bras ornés de bracelets d'or, et une petite cassette rouge entre les mains, deux explications se présentent à l'esprit. On se figure une Bacchante portant une boîte nécessaire au culte de Bacchus (1), ou, tout simplement, une jeune femme qui, sortant du lit ou du bain, va se vêtir et s'occuper du soin de sa toilette, emportant la boîte qui contient tout l'attirail de rigueur en pareille occasion et dont les auteurs anciens nous ont transmis l'inventaire : le miroir, les coquilles, les seaux, les *buxides*, les parfums, et les vases qui les contiennent, *velut speculum, conchæ, situli; item buxides, unguenta et vasa in quibus ea sunt...*, (2) Le *mundus muliebris* des Romains avait des secrets non moins curieux que la toilette des modernes (3). Écoutons Martial, il se charge de nous initier aux mystères des boudoirs antiques :

> Quum sis ipsa domi, mediaque ornere suburra,
> Fiant absentes et tibi, Galla, comæ :
> Nec dentes aliter, quam serica, nocte reponas,
> Et lateas centum condita pyxidibus;
> Nec tecum facies tua dormiat, innuis illo,
> Quod tibi prolatum est mane, supercilio (4).

(1) Buonarotti, *App. à Dempst.*, p. 16; Gori, *Mus. Etr.*, t. I, p. 154.
(2) Paul, III, *Sent.*, VI, § 83.
(3) Lucien, *Amor.*, 39, *Asin.*, 12.
(4) Martial, IX, 38.

PLANCHE 47.

Voici bien certainement une Bacchante accompagnée de tous les attributs des pompes bachiques. Sur un fond noir court une jeune femme les cheveux en désordre et couronnée de lierre ou de feuilles d'un arbuste du même genre qui produit des fleurs blanches et que Théophraste (1) range sous le nom d'*élice* parmi les espèces de lierre. Une peau de bête est jetée à travers sa poitrine nue et couvre le sein droit; sa main droite porte un thyrse où sont attachés des rubans rouges. Ovide décrivant les bacchantes, semble avoir pris pour modèle la figure que nous offrons ici :

> Pectora pelle tegi, crinales solvere vittas,
> Serta coma, manibus frondentes sumere thyrsos (2).

Notre bacchante a de plus le tambour de basque orné de ses grelots, le *tympanum* dont l'invention était attribuée aux Chorybantes (3) et qui, consacré d'abord aux fêtes de Cybèle (4), fut employé dans la suite pour les cérémonies en l'honneur de Bacchus (5). Elle est très-immodestement vêtue d'un voile vert qui, soulevé par le vent, laisse apercevoir toute la nudité de son corps à l'exception des cuis-

(1) *Hist. Pl.*, III, 18.
(2) *Mét.*, IV, 6 et suiv.
(3) Euripide, *Bacch.*, 124.
(4) Catulle, *Carm.*, 64, v. 9.
(5) Ovide, *loc. cit.*, v. 29.

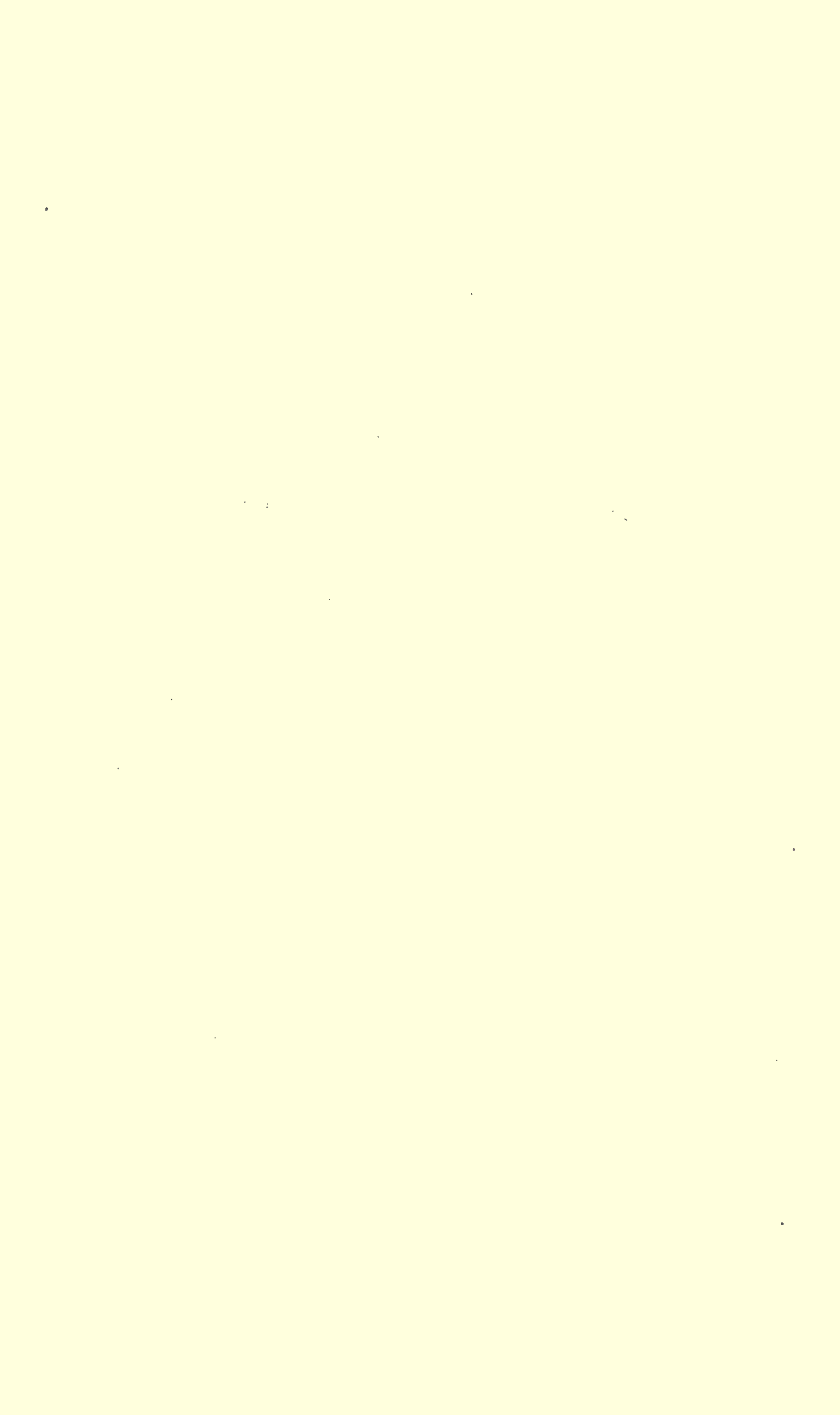


Ad. Bouchet, sc. A. d'H. V. 5. P 183.

4 Pouces

ARIANE.

Ariadne.







Canephor

ses et des jambes. Ce même voile s'élève au-dessus de la tête, qu'il encadre dans son large pli, et nous ne devons pas laisser ignorer que cet agencement particulier de la draperie a été pris par les antiquaires comme un attribut de la divinité (1) et plus particulièrement encore comme le symbole d'une Nymphe, d'une Néréide et des dieux et des déesses de la mer (2). Cependant on comprend que les artistes ont pu s'en servir pour exprimer le mouvement d'une figure qui danse ou qui court avec beaucoup de rapidité.

Nous devons dire que notre figure peut aussi représenter Ariane qui revendiquerait à juste titre tous les attributs dessinés dans cette planche, le tympanum, le thyrse, et la couronne, ou bien encore une jeune femme dansant le ballet d'Ariane.

PLANCHE 48.

Une tunique violette, un pallium rouge, une bandelette et des fleurs blanches sur les cheveux, et une chaussure verte composent la toilette de la Bacchante que nous offrons dans cette planche. Elle tient en main un thyrse avec des rubans, et porte sur sa tête un vase couleur de cuivre d'où sort une draperie blanche.

(1) Fabretti, *Col. Traj.* (2) Ciaccon., *Col. Traj.*, N. 308.

PLANCHE 49.

La partie intérieure du pallium qui drape cette figure est blanche et la partie extérieure rouge. Les fruits qu'elle porte dans les plis de son manteau, le rameau de feuilles et de fleurs qu'elle tient en main et la couronne de fruits, de feuilles et de fleurs posée sur son front conviendraient à la rigueur à une suivante de Bacchus ou d'Osiris, de qui Tibulle a dit:

Primus inexpertæ commisit semina terræ
Pomaque non notis legit ab arboribus (1).

« Le premier il confia des semences à la terre, et il cueillit des fruits d'ar-
« bres inconnus. »

Mais il faut reconnaître que toute cette composition paraît plutôt consacrée à la représentation de Pomone. Cette nymphe, d'origine étrusque, s'appelait comme les fruits (*Pomum*). On disait qu'elle était l'épouse de Vertumne, qui, pour la séduire, se transforma en vieille femme. Cette métamorphose est longuement racontée par Ovide (2) et nous croyons qu'elle a fourni le sujet d'un bas-relief expliqué par Winckelmann (3) qui a pris pour la Pudeur une figure que nous aimerions mieux appeler Pomone.

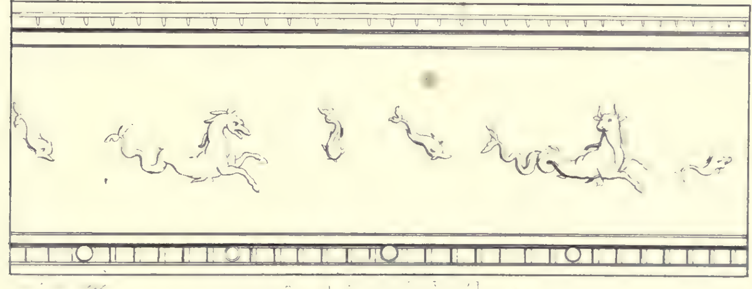
(1) I, *El.*, VII. Voy. aussi le scoliaste d'Aristophane, *Acharn.*, 241; les *marbres de Turin*, Pl. I; Plutarque, V, *Symp.*, 3; Artémidore, II, 42; Ælian, *V. H.*, III, 41; Cuper. *Obs.*, III, 12.

(2) *Met.*, XIV, 656 et suiv.

(3) *Mon. Ant.*, IV. 26.

PEINTURES.

Malerei



Pomona







Me. Bo. V. 9. P. 35

CÉRÈS
Ceres

PLANCHE 50.

La grande et majestueuse nourrice du genre humain, Cérès, est représentée ici sous une forme noble et imposante. Elle tient de la main droite un candélabre d'ivoire orné d'une espèce de torsade, et porte de la main gauche une corbeille de joncs pleine d'épis et d'autres produits de la terre, qu'elle a fait germer avec une inépuisable et généreuse fécondité. Il y a de la langueur dans ses yeux, de la vivacité dans son teint; sa belle chevelure blonde est arrangée avec art et rappelle les boucles dorées qui flottent d'ordinaire sur les épaules d'Apollon. Son front est couronné d'une guirlande d'épis attachée avec un rang de perles qui se divise sur le derrière de la tête et tombe sur chacune de ses épaules. Cet ornement a été donné aussi à une demi-figure de Cybèle qui fait partie du musée du Capitole, et à une tête colossale de la même divinité. A ce sujet on a pensé que les types primitifs de Cybèle et de Cérès peuvent bien avoir reçu pour couronne, non point des rangs de perles, mais des guirlandes faites de glands, la première nourriture des hommes suivant les auteurs de l'antiquité, et que dans la suite le luxe, peu respectueux pour les traditions sacrées, remplaça la guirlande de glands par des rangs de perles. Notre figure est couverte par une tunique violette qui lui descend jusqu'aux pieds chaussés de blanc; par-dessus

la tunique une draperie blanche et transparente est agencée en guise de *peplum*, et se replie sur elle-même à la hauteur du sein, de manière à imiter par ses plis nombreux un large collier. Une auréole, symbole des divinités les plus importantes, entoure sa tête et accroît la majesté de son visage. Nous n'aurons pas besoin, pour justifier le nom que nous donnons à cette figure, de rappeler l'histoire si connue des aventures de Cérès, de ses longues migrations à la recherche de Proserpine, des enseignements qu'elle donna aux hommes pour la culture des champs et la récolte des fruits, de l'éducation mystérieuse de Triptolème, etc. Cette légende se reproduit à tous les esprits et à tous les souvenirs à la vue des trésors que notre figure porte dans une corbeille de joncs et sur les tresses de ses blonds cheveux, à la vue enfin de la longue torche qui tient lieu ici des pins séculaires allumés aux flammes de l'Etna, lorsque la mère malheureuse parcourut la Sicile pour retrouver sa fille.

Cette peinture sur fond rouge peut se passer d'éloges. C'est la louer assez, de dire qu'elle est un des plus beaux monuments livrés aux artistes par les fouilles qui furent opérées dans la maison *de Castor et de Pollux*, fertile en beautés de tous les genres.





Venus.

PLANCHE 51.

C'est dans la *maison du questeur* à Pompéi que fut trouvé, en 1828, le groupe que nous donnons ici. Si la figure qui fait le sujet de la planche précédente ne laissait aucune prise à l'incertitude, il n'en sera pas de même de la figure principale de ce tableau. La femme, vêtue d'une longue tunique bleue, enveloppée d'un tunicopallium de même couleur parsemé d'étoiles d'or, couronnée d'un diadème d'or en forme de tour, et orné de pierres précieuses disposées symétriquement, porte de la main droite un rameau d'olivier, et tient sa main et son bras gauches sur un gouvernail derrière lequel passe un long sceptre. Ses oreilles sont ornées de boucles formées d'une seule perle; deux doigts de sa main gauche ont des anneaux avec des perles; le petit Génie, debout à côté d'elle sur un piédestal carré, et vêtu d'une chlamyde rouge, s'appuie aussi sur le gouvernail, et porte de la main gauche un objet de forme ronde que nous prenons pour un miroir.

On a cru reconnaître dans la figure principale de ce groupe Vénus céleste, la Prudence, l'Espérance, et la Paix. Chacun de ces quatre sujets a paru indiqué par quelque circonstance, par quelque attribut; mais aussi il était contredit en même temps par de justes observations et par des réflexions très-plausibles. Ainsi le dia-

dème et le manteau étoilé convenaient parfaitement à Vénus céleste, l'haste était aussi son attribut favori; mais on peut dire avec raison que la figure qui nous occupe tient un sceptre et non point une haste. Le gouvernail et le petit rameau appartiennent à l'Espérance; le miroir porté par le petit Génie et le gouvernail lui-même indiqueraient assez bien la Prudence, qui était une divinité allégorique et non point mythologique. Mais, outre que l'Espérance et la Prudence n'auraient que faire du sceptre, du manteau étoilé et du diadème, il est bon de dire aussi que la dernière de ces deux divinités allégoriques ne reçut jamais, que nous sachions, les honneurs d'un temple ou d'un autel; et que, lorsque les anciens voulurent lui donner une forme sensible et matérielle, ils la représentèrent sous la figure d'un grand serpent à trois têtes, une de chien, une autre de lion, et une troisième de loup, pour faire allusion sans doute à l'odorat du chien qui flaire le danger, à l'audace du lion qui attaque son ennemi sans le chercher, et à la timidité du loup qui sait fuir lorsque les circonstances l'exigent. Enfin, et pour épuiser toutes les conjectures qui peuvent être éveillées par notre jeune femme, le petit rameau d'olivier et le calme de l'attitude conviennent à la Paix, qui n'a pas plus de droits que l'Espérance et la Prudence aux autres attributs, le diadème, le manteau étoilé, le sceptre, etc.





Jupiter

PLANCHE 52.

En entrant dans l'atrium toscan de la maison de Pompéi qui a reçu le nom de *casa del naviglio,* et qui fait face à l'un des côtés du temple de la Fortune, on aperçoit à gauche, au coin de l'allée, le Jupiter qu'on a reproduit dans cette planche. Il est assis sur son trône, et repose dans sa main droite, qu'il appuie sur le dossier de son siége, sa tête noble et majestueuse, modèle de vérité et d'expression, où l'on croit lire en même temps la sérénité et la préoccupation sublime qui appartenaient au roi des dieux de l'Olympe et des rois de la terre. Les intérêts, les besoins, et le mouvement du vaste univers ne peuvent pas rider la face souveraine, ni incliner le sourcil menaçant de l'être surhumain qui se repose dans les méditations les plus profondes, comme fait notre esprit dans une oisiveté insouciante ou dans un paisible sommeil. L'auréole qui entoure sa tête, l'aigle, le long sceptre d'or qu'il tient de la main gauche, indiquent, non moins que la vénérable majesté du visage et de l'attitude, le Jupiter des temps antiques. Le trône sur lequel il est assis, et l'escabeau qui supporte ses pieds, sont couleur d'or. Le dossier du siége est couvert d'une draperie violette. Un pallium pourpre violacé voile les jambes et les cuisses du dieu.

PLANCHES 53.

Cette figure de femme a toute la noblesse et toute la majesté d'une grande divinité, et pourtant il faut reconnaître qu'elle n'est pas assez caractérisée pour mériter un des noms principaux de la mythologie. C'est à peine si l'on se hasarde, sur la foi du diadème, de la patère et de l'haste, à avancer le nom de Cybèle, la Grande-Mère des Phéniciens, qui fut aussi Rhéa, Vesta, Cérès, Opis et Tellus. On trouve que ses attributs sont incomplets et laissent beaucoup à désirer, et l'on est réduit à penser que le pinceau qui nous a doté de cette figure n'a prétendu tracer qu'un sujet idéal. Du reste, et quel que soit son nom, notre figure a du style et de la majesté. Elle est bien posée sur un siége au large marchepied; ses bras nus sortent sans roideur d'une tunique brune rayée de vert; une draperie blanche descend du diadème sur les épaules et couvre les jambes et les cuisses. La patère est dans la main droite; l'haste, posée en travers, est retenue par la main gauche.

PLANCHE 54.

Dans le même atrium où fut trouvé le Jupiter qui fait le sujet de la planche 53, et au coin de la porte d'entrée,

H. Roux aîné   M.B. V. 9. P. 21



CYBÈLE
Cybèle





Ad. Bouchet sc. M B V 6 P 53

BACCHUS
Bacchus





CÉRÈS.

Ceres

est le Bacchus que nous publions. Le trône sur lequel il est assis n'est pas moins riche que celui de Jupiter : des pierres précieuses ont été incrustées dans l'or ; une draperie de pourpre a été jetée sur le dossier. Une couronne de lierre ceint les longs cheveux blonds de la divinité. Une peau de bête est nouée sur son épaule ; sa main droite tient une coupe d'or à deux anses, sa main gauche s'appuie sur un thyrse. A ses pieds, et d'un côté, est la panthère, de l'autre le tympanum. Le tout se dessine sur un fond rouge. Cette composition n'est pas moins remarquable par la franchise et l'entente de la touche que par la réunion des principaux attributs de Bacchus.

PLANCHE 55.

Le Bacchus de la planche précédente a pour pendant la Cérès que nous donnons ici. La déesse de l'agriculture est assise, comme le Jupiter et le Bacchus en la compagnie desquels elle fut découverte, sur un trône d'or recouvert de pourpre. Une couronne d'épis lui tient lieu de diadème, et un voile blanc descend de sa tête sur ses épaules. Elle est vêtue d'une tunique sans manches de couleur bleue et rayée de blanc ; par-dessus elle a négligemment jeté un peplum jaune. Une gerbe d'épis est dans sa main gauche et une torche allumée dans sa main droite. A côté de l'escabeau qui porte ses pieds chaussés de cothurnes est une corbeille d'épis. La réunion de Bacchus et

de Cérès, disposés symétriquement dans le même atrium, s'explique par la nature même et la corrélation de ces deux divinités. L'Égypte, véritable berceau de la mythologie grecque, adorait en Bacchus et en Cérès le soleil et la lune, et la théologie grecque et latine était bien certainement initiée à la valeur de ces symboles.

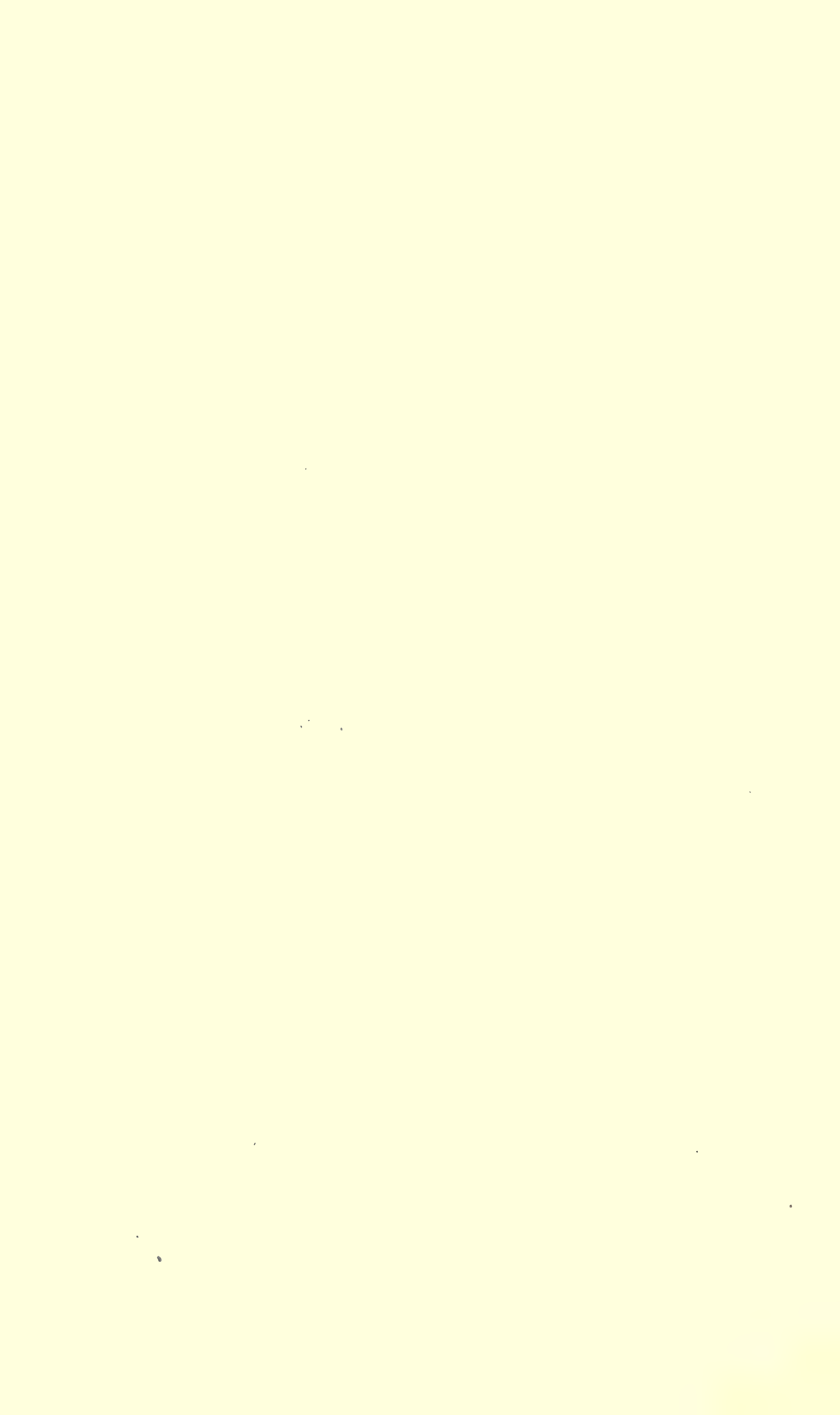
PLANCHE 56.

On a déjà pu, dans le courant de cet ouvrage, et lorsqu'il nous est arrivé de rechercher le sens de quelques sujets mythologiques où l'on avait mis en jeu un de ces êtres que nous désignons par le mot de Génies, se faire une idée de leur nature. Hésiode, dont l'autorité est d'un prix inestimable en pareille matière, à cause de la vénérable antiquité de ses ouvrages, divise les Intelligences en Dieux, Génies, Héros et Hommes; et il définit les Génies des êtres placés entre les Dieux et les Hommes, comme autant de liens qui mettent en rapport les deux essences divine et mortelle. Ce sont les Génies qui apportent aux Dieux les vœux, les prières et les offrandes des mortels, et qui sont chargés de communiquer à ceux-ci les récompenses, les châtiments et les oracles qui leur viennent du ciel. Ces êtres qui appartenaient aux deux sexes, tantôt à l'enfance, tantôt à l'adolescence, furent appelés par les Grecs δαίμονες, *démons*, de δαίω, *apprendre*, sans doute parce qu'ils possédaient la science



Ad. Bouchet sc. M P V 5 P 18

APOTHÉOSE
Apotheose



universelle; les Latins les nommèrent *Genii*, de *gignere* (1), sans doute parce qu'ils présidaient à la naissance de tous les hommes, et qu'ils les prenaient à leur berceau pour les protéger durant leur vie, et les accompagner même au tombeau. On donna aussi à ces êtres allégoriques, reproduits dans les croyances modernes, le nom de *Præstites*, parce qu'ils président à toutes les actions, *præsunt gerundis rebus omnibus* (2).

Dans cette planche, qui reproduit une des peintures de l'atrium de la *Casa del Naviglio*, à Pompéi, le Génie, convenablement caractérisé sous la forme d'un jeune et bel adolescent, s'acquitte de sa dernière et de sa plus sublime mission. Entièrement nu (car la draperie verte, agrafée sur son épaule, est rejetée en arrière par le zéphyr et couvre à peine une partie de sa cuisse droite), il tient dans ses mains une corne d'abondance; au-dessus de sa tête blonde, couronnée de feuillage et empreinte d'une mélancolique expression, il porte sur ses ailes une jeune femme qu'il a protégée sur la terre et qu'il conduit au ciel. On a voulu représenter ici une apothéose. Il est d'autant moins permis d'en douter, que le bas-relief qui décorait l'arc de triomphe de Marc-Aurèle, et qui a été illustré par Visconti avec un talent si remarquable, nous offre aussi, et sous une forme pareille, Faustine mineure, enlevée au ciel par un Génie. La nature propice du Génie est pleinement indiquée par la corne d'abondance; et, sur ce point, nous

(1) Censorinus, *de Die natali*, cap. 3. (2) Martianus Capella.

renvoyons au bon Génie d'Auguste représenté de la même manière (1). Nous ne saurions assigner un nom à la jeune femme, dont les formes vaporeuses sont comme enfermées dans une auréole, au milieu des replis d'une draperie bleue, soulevée par le vent; et nous devrons nous contenter de donner à ce sujet, rendu avec un goût et un art parfaits, le nom générique d'*apothéose*.

PLANCHE 57.

Ce groupe contribue à la décoration d'une maison de Pompéi, qu'on appelle, Maison des Bacchantes, sans doute à cause du grand nombre des sujets de ce genre qu'on y a trouvés. Ici, sur un fond jaunâtre, on voit un Faune, couronné d'un rameau de pin, soulevant du bras gauche sa Bacchante, qui appuie une main sur l'épaule droite du jeune dieu. Le Faune a la poitrine à demi couverte par une peau de bête; il tient de la main gauche un petit seau de couleur d'or. La Bacchante, demi-nue, porte un thyrse dans sa main gauche : elle est enveloppée dans une draperie rougeâtre, qui, soulevée par le vent derrière les épaules, vient tomber en mille plis sur les cuisses et sur la jambe gauche. Cette peinture, et les suivantes, qui représentent des danses de Faunes et de Bacchantes, ne sont pas moins remarquables par la singularité du sujet que par le mérite de l'exécution.

(1) Visconti, *Museo Pio Clementino*, t. III, tav. II.



H. Roux ain. M. B. V. 9. P. 23.

FAUNE ET BACCHANTE

Faun und Bacchantin







[illegible]

[illegible] und Bacchantin



PEINTURES

Malerei



aun und Bacchantin

PLANCHE 58.

Peu de peintures antiques peuvent égaler celle-ci en perfection. Sur un fond bleu, elle représente un Faune et une Bacchante qui dansent en se tenant embrassés. Tous deux ont leur tête couronnée de feuillages; le Faune soutient de la main droite une peau de bête qui est attachée sur son épaule gauche, et dans laquelle, comme dans un tablier, il a jeté des pommes et des raisins. La nymphe agite un thyrse avec sa main gauche, et ce mouvement, joint à celui de la figure entière, fait flotter en mille plis divers la draperie violette, doublée de blanc, qui la laisse à découvert presque en entier. La composition de ces deux figures est élégante, correcte et bien entendue; le coloris en est si soigné, les plus petits détails sont tellement finis et si bien touchés qu'on pourrait prendre ce tableau pour une miniature.

PLANCHE 59.

Sur un fond jaune, nous avons ici les deux mêmes personnages que nous avons vus dans les deux planches précédentes. C'est encore un groupe représentant la danse d'un Faune et d'une Bacchante. La tête couronnée de lierre, la jeune femme élève son bras droit, orné d'un

bracelet, avec une expression dont nous ne devinons pas l'objet. Une grande draperie violette, doublée de blanc, la couvre à demi; des pendants ornent ses oreilles. Son attitude svelte, mais vague et sérieuse, contraste avec le mouvement désordonné, vif et bien caractérisé du Faune, qui porte sur son épaule gauche, et y retient avec la main, un vase rempli de ceps de vigne. Une peau de bête est jetée sur son épaule, et il imprime un baiser sur un des bras de la Bacchante, qu'il tient serré dans sa main droite. Un des principaux mérites de ce tableau consiste dans le jeu et l'effet des muscles du Faune, qui sont rendus avec vigueur et vérité.

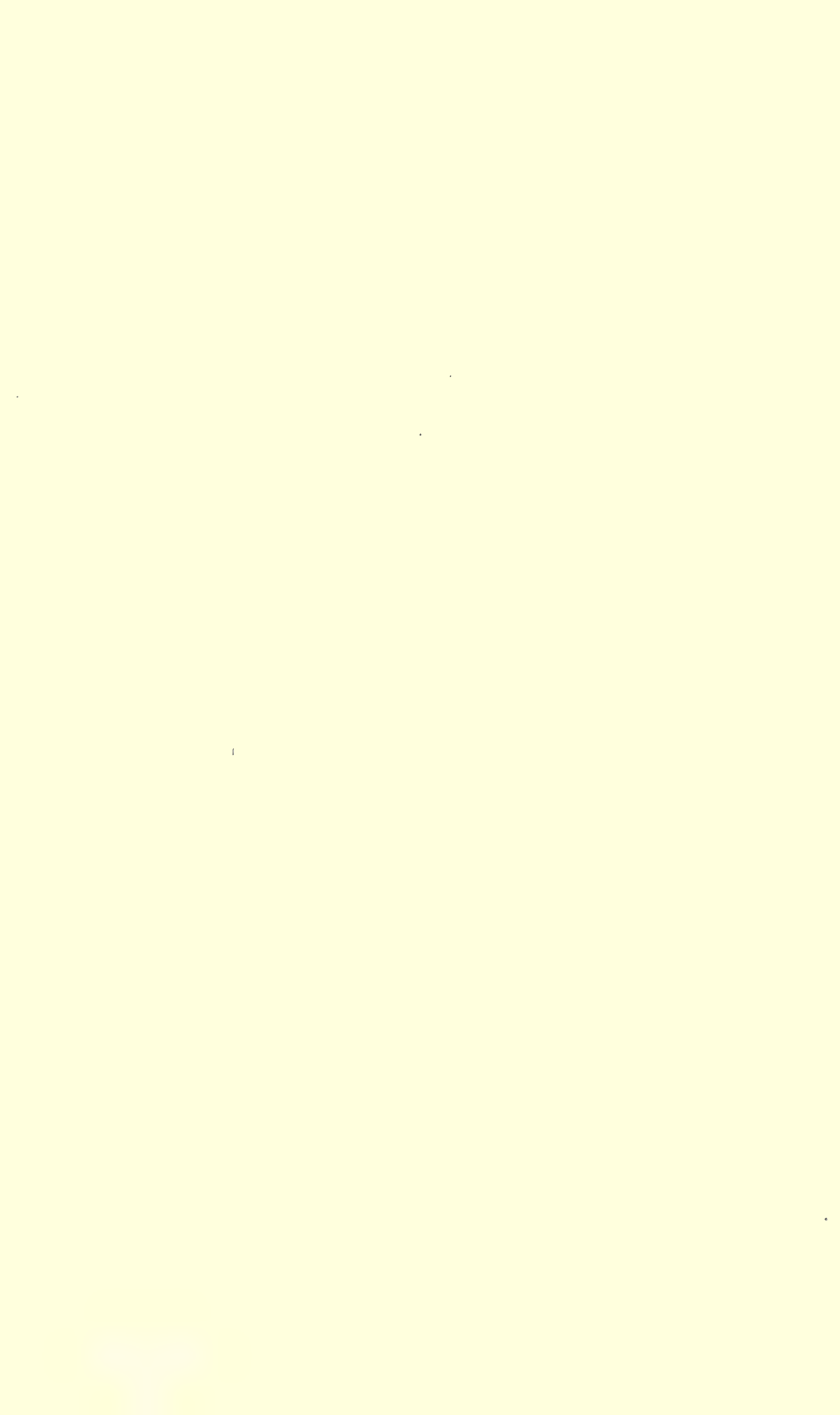
PLANCHE 60.

Le Faune et la Bacchante que nous donnons dans cette planche ne perdent rien de leur nouveauté, pour arriver après les trois groupes qu'on a déjà vus. Sur un fond jaune, on a représenté un Faune couronné de branches de pin, qui porte dans ses bras une Bacchante, à demi nue. De sa main gauche, la jeune femme tient un thyrse et s'appuie sur les épaules du Faune; tandis que son autre bras soulève au-dessus de sa tête un pallium bleu, qui la découvre jusqu'aux cuisses. Nous ne nous arrêterons pas à exalter la beauté de cette composition, dont les lignes harmonieuses et la parfaite exécution se reconnaissent assez au premier aspect de la planche elle-même Nous dirons seulement



H. Roux. aîné M. B°. V. 9. P. 22.

FAUNE ET BACCHANTE
Faun und Bacchantin







que ce groupe devait avoir acquis une certaine célébrité dans l'art antique, pour être répété, comme il l'a été, dans presque toutes les décorations d'intérieur, à Pompéi.

PLANCHE 61.

Ces deux figures sur fond blanc ont été trouvées ensemble dans les fouilles de Gragnano, et paraissent avoir quelque rapport entre elles. L'une représente un jeune homme qui n'a d'autre vêtement qu'une chlamyde éphébique de couleur violette.

La chlamyde éphébique ou puérile se distingue de la chlamyde féminine (*muliebris*) et de la chlamyde militaire (1). La première se portait, comme on le voit, sur l'épaule gauche (2) : Lucien l'appelle la chlamyde sacrée, ἱερὰν χλαμύδα (3), et Ulpien, la chlamyde ailée, *aliculæ chlamydes* (4), parce que les deux extrémités de cette espèce de manteau, étant taillées en pointes, formaient comme des ailes; et par cette même raison, les Grecs disaient également chlamyde thessalienne, ou ailes thessaliennes, πτέρα Θεσσαλικά (5).

(1) Ferrar., *de Re vestiar.*, P. II, lib. III, 1, 2 et 3.

(2) Mart. Capell.. *de Nupt. philol.*, I, in princ.; Apul., *Met.*, X.

(3) Lucian., *Amor.*

(4) Ulpian., *in Leg.*, XXIII, *de Auro et arg.*

(5) Pollux, VII, 46; Hesych., sub v. Χλαμύς.

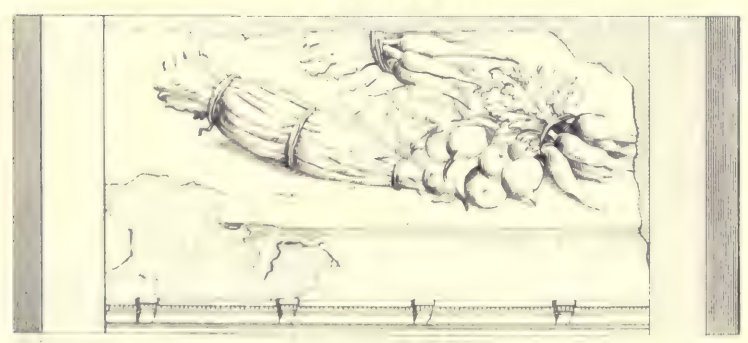
La chevelure de ce bel enfant est rassemblée par derrière et rattachée avec un ruban : il tient des deux mains un vase à puiser de l'eau, une hydria d'or ou de cuivre à deux anses. On peut reconnaître en lui cet Hylas, fils de Théodamas et de Ménodice, compagnon des Argonautes et favori d'Hercule, qui fut enlevé par les nymphes, comme il puisait de l'eau dans le fleuve Ascanius avec une urne d'airain, χαλκῇ σὺν κάλπιδι. Quel poëte, en effet, quel artiste de l'antiquité ne s'est point inspiré du souvenir du jeune Hylas ? *Cui non dictus Hylas puer* (1) ?

La seconde figure représente encore un jeune homme, également revêtu de la seule chlamyde éphébique, c'est-à-dire, presque nu ; mais ici la chlamyde est d'un rouge de laque changeant. Ses cheveux sont bouclés avec art. Il tient de la main gauche un éventail à manche doré, garni de plumes, et peut-être de plumes de paon ; car telle était la disposition ordinaire de l'instrument confié aux eunuques, aux esclaves, aux enfants, pour remplir soit à table, soit auprès du lit, l'office de flabellifères (2). L'éventail garni de plumes s'appelait chez les Grecs πτερὸν, pour le distinguer de celui qui était formé d'un tissu d'osier et que l'on nommait ῥιπίς. De la main droite, notre figure tient une couronne d'or radiée, emblème qui convenait à Phœbus, à Jupiter, à

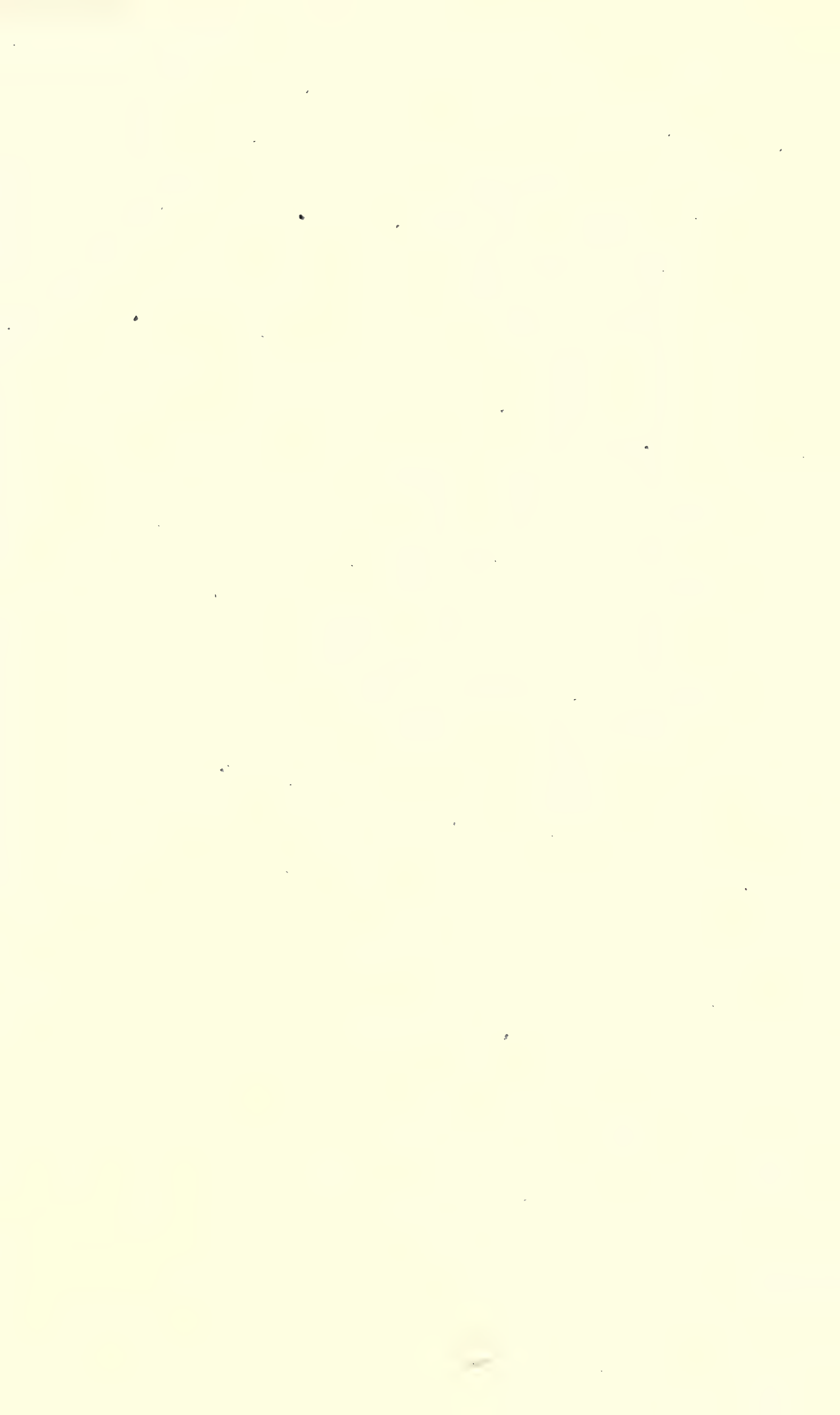
(1) Virg., *Georg.*, III, 6 ; Serv., *ad Ecl.*, VI, 43 ; Hygin., *Fab.*, XIV et CCXII ; Theocr., *Idyll.*, XIII, 38.

(2) Mart., *Epigr.*, XIV, 67 ; Propert., *Eleg.*, II, 18, 59 ; Claudian., *in Eutrop.*, I, 109 ; Plaut., *Tr.*, II, 1, 22.





Faune



PEINTURES

Malerei

62.





Bacchantin

Hercule et à Junon, et que l'on portait quelquefois dans les pompes nuptiales, en l'honneur de cette dernière divinité. Comme on cherche dans cette figure un personnage qui puisse servir de pendant à celle d'Hylas, quelques antiquaires y reconnaissent un Ganymède, remplissant l'office de flabellifère près du maître des dieux dont il porte un des attributs. Peut-être serait-ce plutôt, comme Hylas, un des jeunes gens qui furent aimés d'Hercule : les conjectures peuvent se porter principalement sur Abdère, pauvre enfant dont la perte fut plus cruelle encore que celle d'Hylas (car il fut dévoré par les chevaux de Diomède), et en mémoire de qui son ami, son vengeur, institua des jeux (1); elles peuvent s'arrêter aussi sur Élacatus, à qui les Laconiens avaient consacré une fête et des combats solennels (2). La couronne d'or, offerte aux athlètes, est en effet dans la main droite de l'enfant; et ceux qui admettent l'une ou l'autre des deux dernières suppositions, peuvent voir une palme, au lieu d'un éventail, dans l'objet qu'il tient de la main gauche, et qui est dessiné d'une manière peu distincte.

PLANCHES 62 ET 63.

Trouvées ensemble à Civita, ces deux figures bachi-

(1) Philostrat., *Heroïc.*, III, 1; *Imag.*, II, 25.

(2) Hesych., sub v. Ἠλακατία.

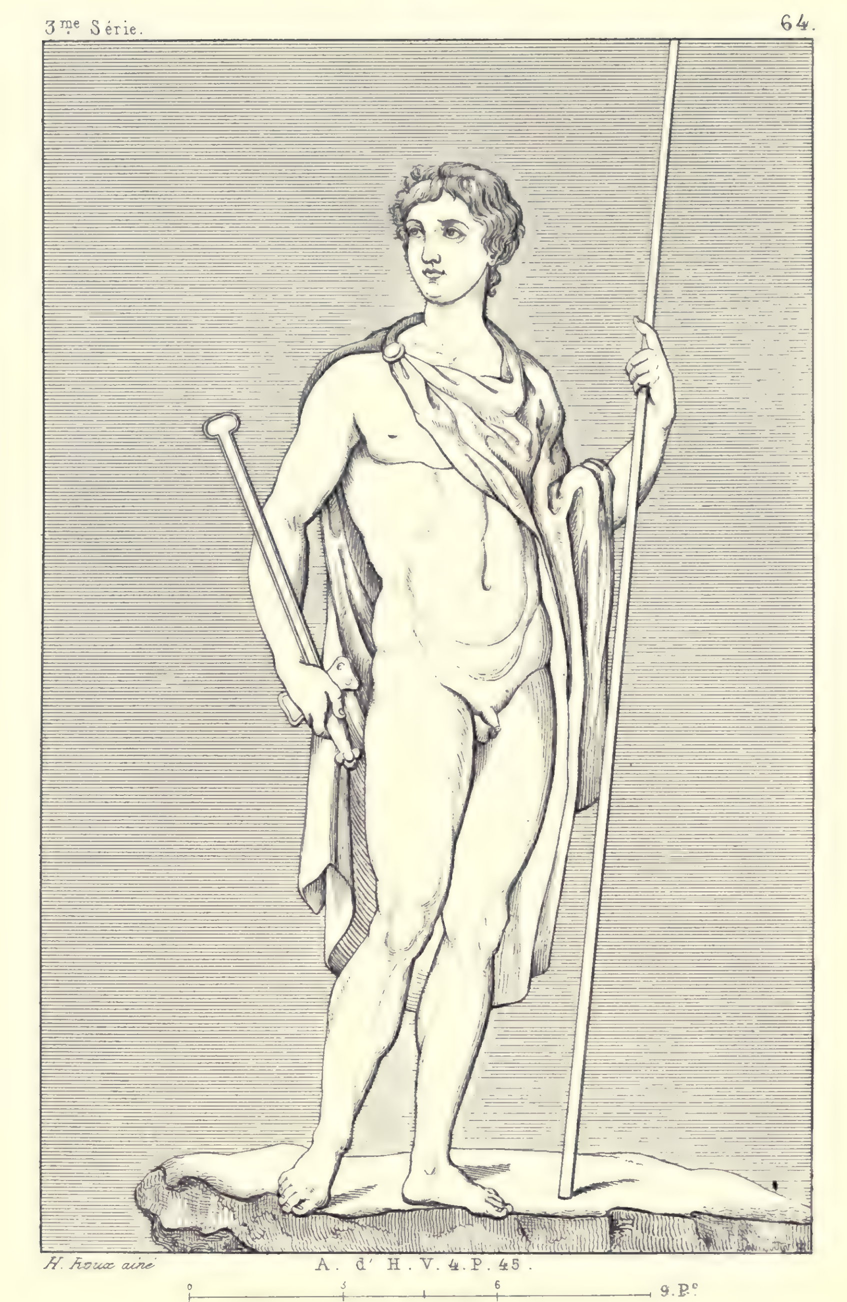
ques, peintes sur un fond jaune, doivent être placées en regard l'une de l'autre. La première est une jeune femme, couverte en partie d'une draperie de couleur indécise; elle est couronnée de feuillages, et ses cheveux flottent librement en arrière. L'objet qu'elle soutient de la main gauche, et dont on ne distingue pas bien les couleurs, paraît être, ou une couronne de fleurs, ou un rameau de vigne garni de pampre et de raisins. Si ce n'est point une Bacchante, c'est au moins une de ces nymphes qui étaient les compagnes des Faunes, comme les Sylvaines étaient celles des Sylvains, d'après l'inscription de l'autel des dieux inconnus (1). De la main droite, elle soulève une espèce de coquille ou peut-être une simple patère, ce qui la met davantage en rapport avec le Faune.

Ce jeune dieu est couronné d'une guirlande de lierre dont on voit les corymbes : une grande peau d'animal s'attache en sautoir sur sa poitrine et lui couvre le dos; il a dans la main gauche le *pastorale pedum*, la houlette antique, et dans la droite, un vase du genre de ceux que l'on appelait *cantharus*, et qui étaient spécialement consacrés au culte de Bacchus.

PLANCHE 64.

Pour s'arrêter à quelque chose parmi les nombreuses

(1) Spon.



H. Roux aîné A. d' H. V. 4. P. 45.

0 3 6 9. P.º

PÉLÉE.
Peleus.







Die Friedensgöttin

conjectures, toutes également incertaines, que réveille cette figure de jeune homme peinte sur un fond jaune, on peut lui donner le nom de Pélée, fils d'Éacus, époux de Thétis et père d'Achille. Cette supposition est fondée uniquement sur les armes qu'il porte : une épée courte renfermée dans son fourreau, et une lance. En effet, les anciens attribuaient à Pélée l'invention de l'épée courte, nommée *machæra*, comme ils assignaient à Lycaon celle du glaive à longue lame, et à Persée celle du sabre recourbé ou *harpé* (1). Selon quelques mythologues, cette arme fut donnée à Pélée par Mercure ou par Chiron, lorsque le fils d'Éacus eut été abandonné par Acaste sur le mont Pélion (2); suivant d'autres, qui énumèrent les présents que les dieux lui offrirent à ses noces, il reçut de Vulcain l'épée, et de Chiron la lance de frêne, δόρυ μείλινον (3). Bien que l'épée courte soit toute spartiate, il ne peut être question de l'un des Dioscures, ni de Mars, vu que ces divinités sont toujours représentées la tête couverte du casque ou du *pileus*.

PLANCHE 65.

Cette peinture sur un fond rouge a été trouvée, comme la précédente, dans les fouilles de Gragnano : elle a beau-

(1) Servius in *Æn.*, IX, 505.

(2) Apollon., I, 224; Aristoph., *Nub.*, 1059.

(3) Apollodor., III; Pindar., *P. O.*, III, 168, et scoliast.

coup souffert, et le temps en a fait disparaître quelques parties essentielles. Avec sa robe de couleur verte, qui laisse à découvert l'épaule droite et une partie du sein, avec ses longs cheveux retenus d'abord par une couronne d'olivier, et flottant ensuite au gré du vent, avec ce rameau d'olivier qu'elle tient de la main droite, cette jeune femme paraît être la Paix :

Paciferæque manu ramum prætendit olivæ (1).

D'après la position du bras gauche, on peut présumer qu'elle portait encore un attribut : mais cet accessoire a disparu avec une portion de l'enduit même qui couvrait le mur.

PLANCHE 66.

Ces deux figures sur fond noir ont été découvertes à Gragnano. L'une est la belle Ariane, avec ses blonds cheveux retombant sur ses épaules, mais couverts en partie par une espèce de coiffe jaunâtre relevée en arrière, que les Grecs appelaient χρυσάμπυξ (2). Elle a des bracelets d'or et des boucles d'oreilles du même métal, en forme de poire et sans doute du genre des *stalagmia* (gouttes d'eau) (3). Une longue chaîne de mailles, également

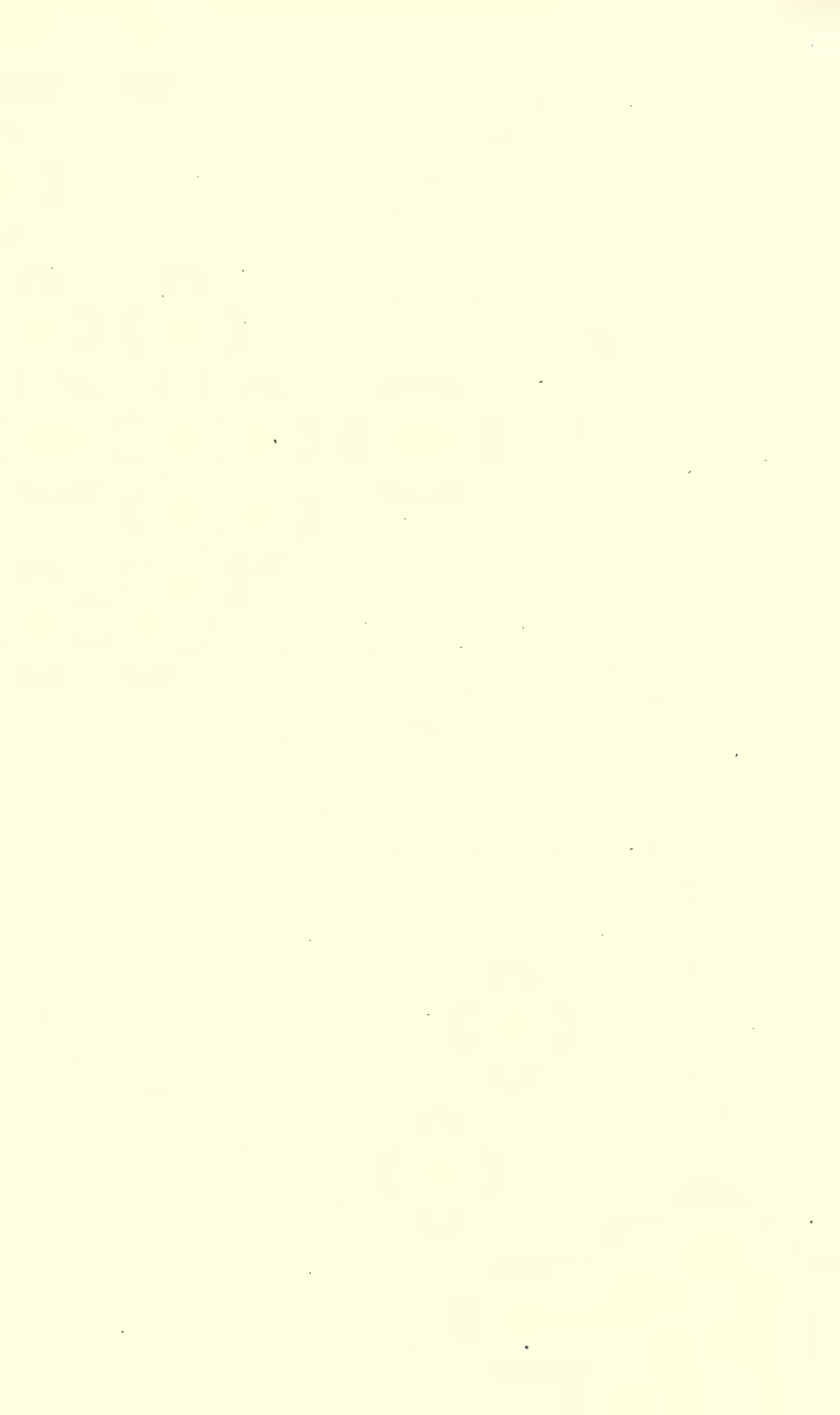
(1) Virg., *Æn.*, VIII, 116.
(2) Eurip., *Hec.*, 464.
(3) Plaut., *Menæchm.*, III, 3.



A. TH. . 4. P.

BACCHUS ET ARIANE.

Bacchus und Ariadne.



d'or, tombe de son épaule gauche et descend en sautoir sur la poitrine pour passer sous le bras droit. Ce bras lui-même est levé, et elle soutient en l'air, du bout de ses doigts, gracieusement étendus, l'extrémité d'une draperie couleur de rose morte, qui, flottant derrière elle, la laisse à découvert jusqu'à la ceinture : cette draperie tombe ensuite, et vient former autour des jambes et des cuisses un ensemble de plis parfaitement bien entendu, qui ne laisse voir que les doigts du pied gauche et seulement une partie de la jambe droite.

Bacchus, qui a saisi de sa main droite le bras gauche de son amante, la soutient et l'entraîne. Les cheveux châtains du dieu sont couronnés d'une guirlande de lierre : il appuie sur son épaule gauche un thyrse vert dont l'extrémité est ornée d'un nœud de ruban. Une espèce de baudrier, ou une peau d'animal nouée sur la poitrine, paraît soutenir sur l'épaule gauche une draperie changeante, aux nuances vertes et jaunes, qui, d'un côté, soutenue un peu par l'air, retombe sur le bras gauche, et de l'autre vient envelopper la jambe droite. Comme Ariane, Bacchus est chaussé de brodequins blancs.

Ce groupe, tout vivant de grâce, d'entraînement, et de gaieté, se rapporte sans doute à l'instant où le dieu conduit en triomphe sa florissante épouse vers les célestes demeures dans lesquelles Saturne doit l'exempter de la vieillesse et de la mort :

Θαλερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν
Τὴν δέ οἱ ἀθάνατον, καὶ ἀγήρω θῆκε Κρονίων (1).

PLANCHE 67.

Cette peinture représente, sur un fond jaune, une Bacchante dont les chairs sont assez délicatement touchées, et d'un excellent coloris. Cette nymphe est couronnée de lierre, et tient un thyrse garni de feuillages à l'aide duquel elle paraît se défendre contre les entreprises d'un jeune homme : car avec cette arme les Bacchantes repoussaient et blessaient même quelquefois leurs agresseurs :

Κεῖναι δὲ θύρσους ἐξανιεῖσαι χερῶν
'Ετραυμάτιζον (2).

La fureur qui les transportait, la présence du dieu dont elles étaient remplies, ne faisaient souvent que leur donner de nouvelles forces pour résister à d'autres transports (3).

Dans l'absence de tout signe caractéristique, on n'ose reconnaître dans la seconde figure une de ces divinités champêtres qui poursuivaient les nymphes :

Faune nympharum fugientum amator (4).

Ce jeune homme n'a pour tout vêtement qu'une espèce

(1) Hesiod., *Theog.*, 947.
(2) Eurip., *Bacch.*, 760.
(3) Eurip., *Bacch.*, 730 et 314; Nonn., *Dionys.*, XIV, 365.
(4) Horat., *Carm.*, III, 18, 1.

PEINTURES.

Malerei.

3e Série 67.



Ad. Bouchet, sc A. d'H. V. 4. P. 155

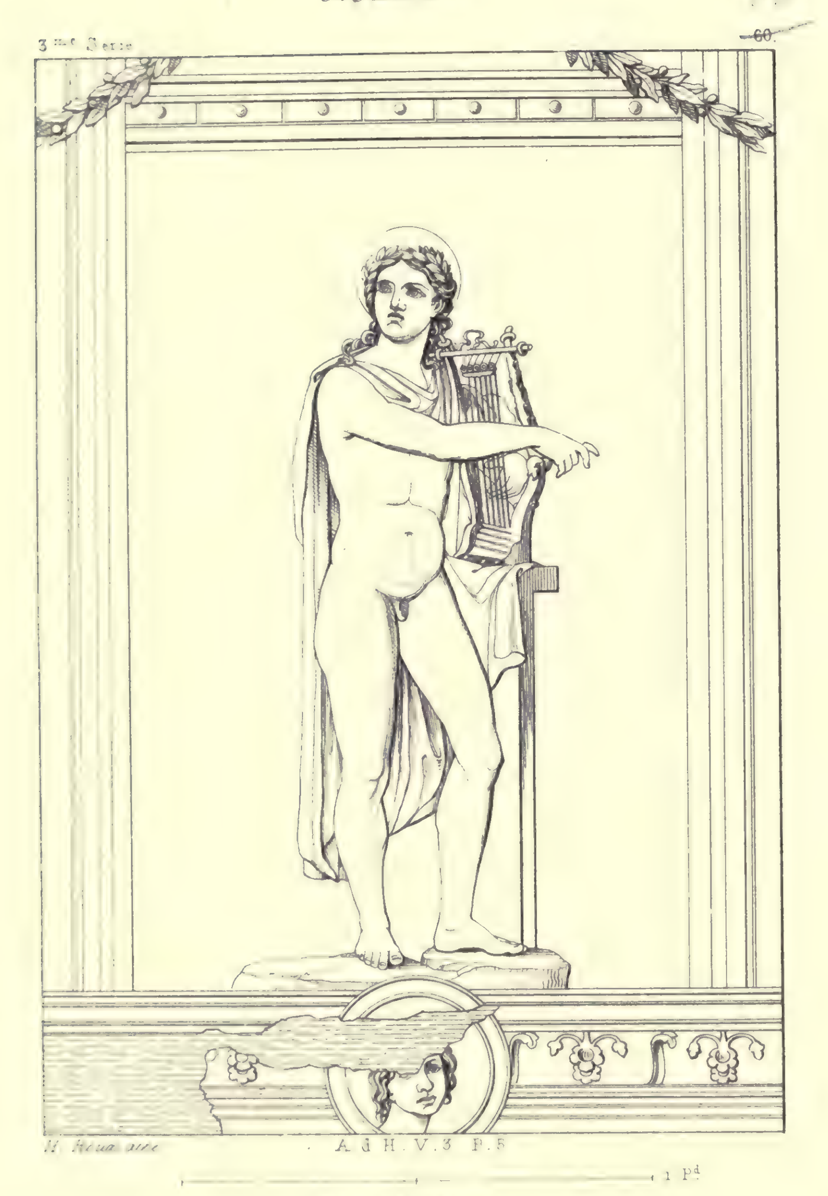
3 Pouces

BACCHANTE.

Bacchantin.







A. d H. V. 3 P. 5

1 Pd

APOLLON.

Apollo.

de manteau rouge. Quant à la draperie flottante qui enveloppe les membres inférieurs de la nymphe, elle paraît être violette, autant qu'on peut reconnaître des couleurs fort altérées par les années.

PLANCHE 68.

Cette figure est remarquable sous le rapport du coloris, bien qu'il soit un peu effacé dans quelques endroits. C'est Apollon qui tient sa lyre posée sur un autel couvert d'une draperie blanche. Sa tête est entourée d'un nimbe brillant et ceinte de laurier : sa blonde et longue chevelure se divise sur son front et retombe en boucles élégantes sur ses blanches épaules. Il est presque nu : seulement une chlamyde s'agrafe sur son épaule droite, et lui couvre le dos et une partie du bras gauche. Ce vêtement est d'une couleur pourpre ou violette, couleur dans laquelle des archéologues un peu subtils ont vu une allusion au bel Hyacinthe et à la fleur rougeâtre qui porte son nom (1). La main gauche du dieu repose sur la partie de la lyre que l'on appelait le ventre; et la droite s'appuie sur un des bras de l'instrument, nommés cornes, κέρατα, parce qu'ils étaient faits primitivement des cornes d'un animal (2). Cette lyre est peinte de couleur

(1) Ovid., *Met.*, X, 213.

(2) Philostrat., *Imag.*, I, 10 et 13; Boulenger, *de Theatr.*, II, 39.

rouge : ce qui, joint aux inégalités de sa surface, indique que le bois dont elle est faite n'est point le buis, employé ordinairement pour toutes les parties qui ne pouvaient être de corne ou d'écaille de tortue (1), mais plutôt le santal, bois connu des anciens (2), ou simplement le chêne vert, qui est plus noueux. Apollon tient de la main droite le plectrum qui, étant dans l'origine un pied ou un ongle de chèvre (3), en garde encore la figure. Le dieu des vers semble se reposer après avoir terminé un chant, et son regard levé vers les cieux y cherche une inspiration nouvelle :

Atqui vultus erat multa et præclara minantis (4).

La beauté presque féminine de ces traits, animés du feu céleste, répond à celle du torse et des membres, blancs, arrondis, et brillants d'une jeunesse éternelle. *Apollo et intonsus, et genis gratus, et corpore glabellus... corpus totum gratissimum et membra nitida* (5).

A la partie inférieure du cadre de cette peinture, on remarque un portrait dont la moitié a péri : c'est la tête d'un jeune homme aux yeux noirs, à la chevelure noire et bouclée, peut-être celle du bel Hyacinthe, qui est représenté avec des traits à peu près pareils sur plusieurs gemmes antiques (6).

(1) Philostrat., *loc. citat.*

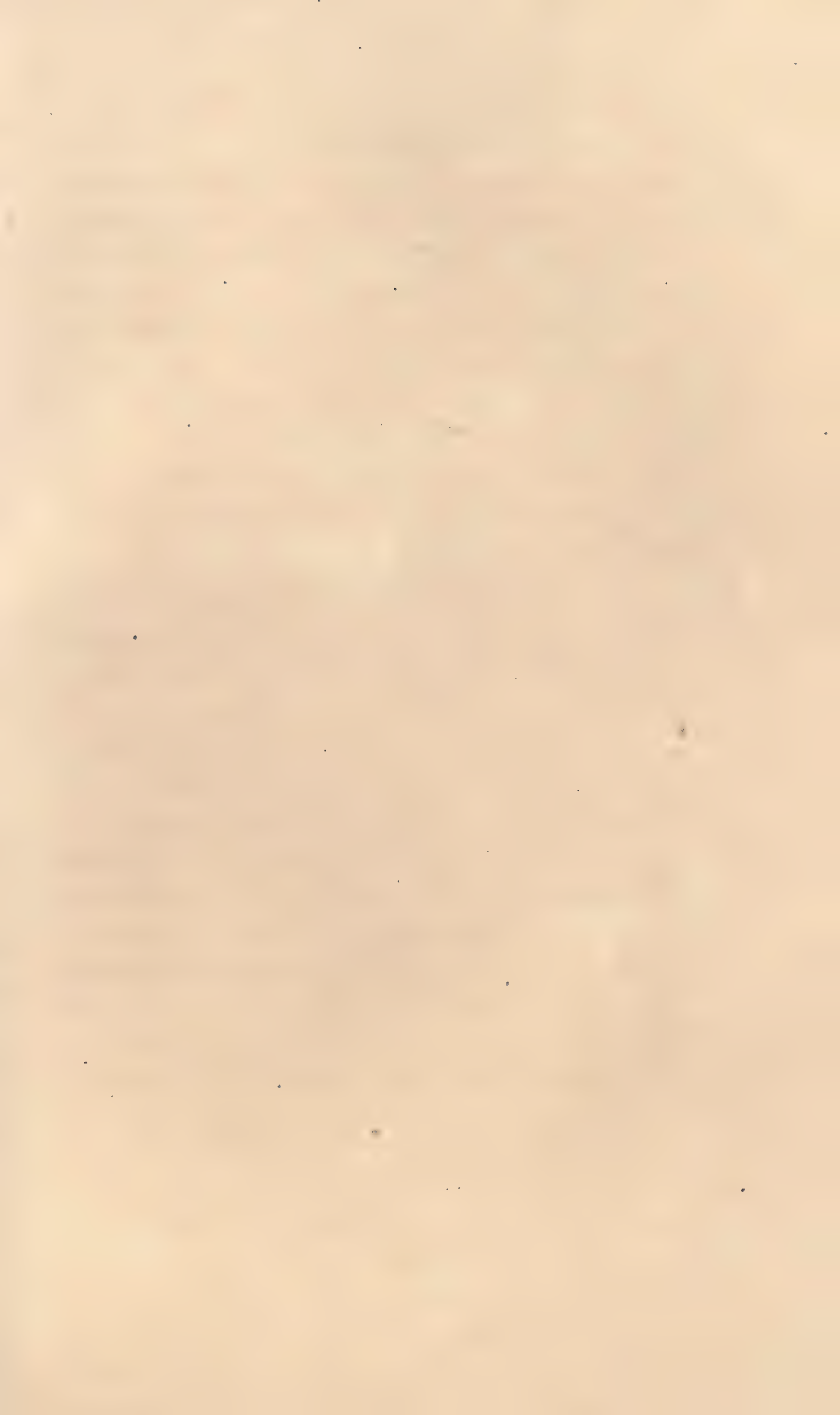
(2) Saumaise, *Exercit. Plinian.*, p. 726, E.

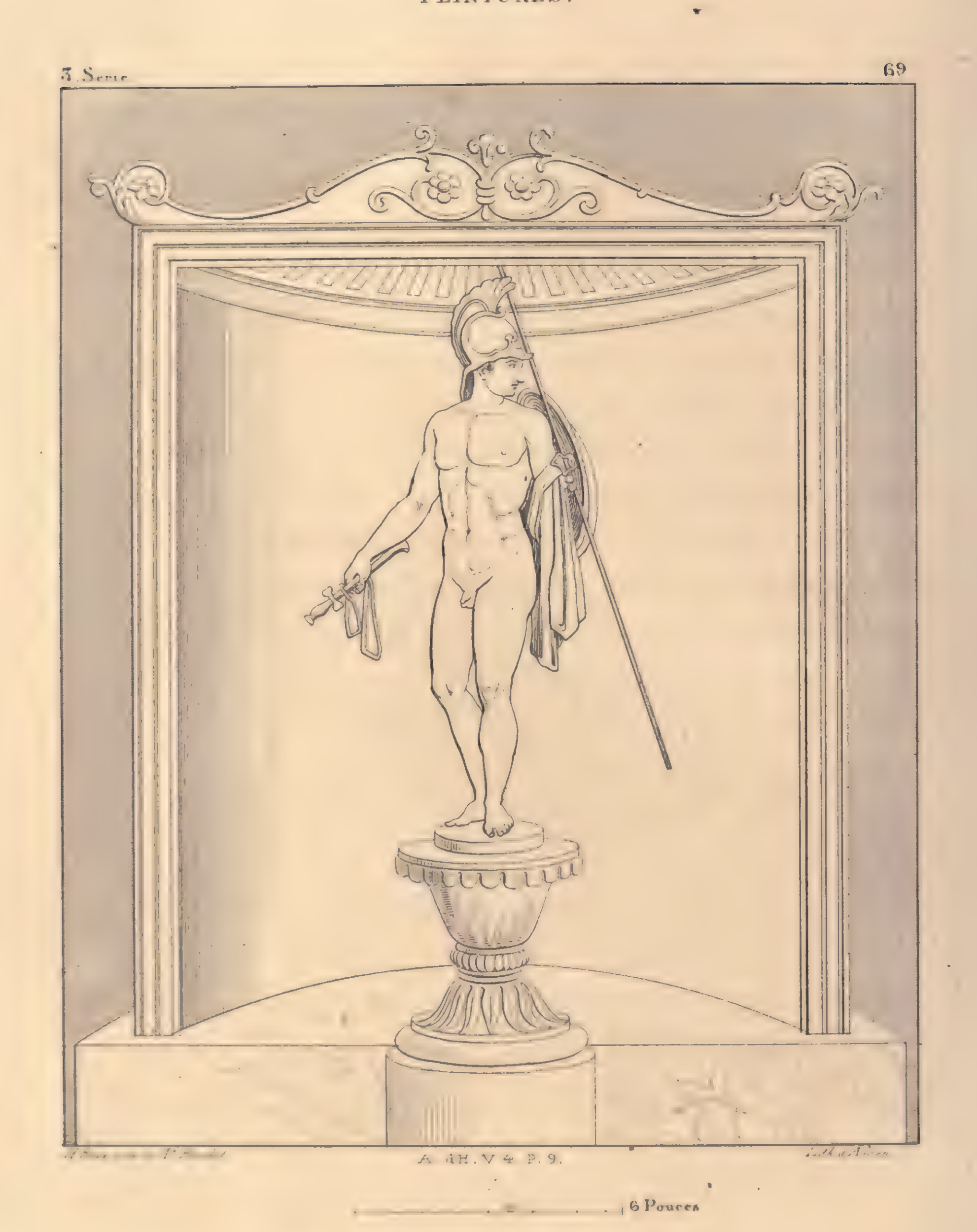
(3) Pollux, IV, 60.

(4) Horat., *Sat.*, II, 3, 9.

(5) Apul., *Florid.*, I.

(6) Agostin., *Gemm. ant.*, tom. I, 58; Gronov., *Thes. ant. gr.*, tom. I, Zz; *Mus. Odesc.*, tom. I, 5.





STATUE DE MARS.

PLANCHE 69.

Sur un fond dont la couleur est rouge sombre, ressort une niche, un ædicule peint en jaune, et dont la corniche est ornée d'arabesques plus pâles. Cet ædicule lui-même repose sur un socle de marbre veiné, au-devant duquel s'élève un piédestal cylindrique avec une espèce d'autel en forme de coupe dorée : sur cette base est figurée une statue peinte de manière à imiter le marbre. Dans ce guerrier nu, le casque en tête, tenant de la main gauche la lance et le bouclier, et de la droite le *parazonium*, c'est-à-dire, l'épée avec son baudrier, on reconnaît facilement le dieu Mars. En effet, le dieu de la guerre est presque toujours représenté sous la figure d'un jeune homme imberbe, et avec tous ces attributs. L'épée courte des Lacédémoniens répond au *parazonium* (1); et, selon Épicharme, Mars était né à Sparte (2). Les Romains, qui l'appelaient Quirinus, l'adoraient sous l'emblème d'une lance (*quiris*); et les Scythes, sous celui d'une épée (3). Les Romains lui sacrifiaient un cheval, et les Grecs, un chien (4).

(1) Beger., *Thes. Br.*, p. 63.

(2) Arnob., IV, p. 63.

(3) Spanheim ad Callim., *Hymn. in Del.*, 64.

(4) Plutarch., *Quæst. rom.*, p. 287, et *Quæst. gr.*, p. 290.

PLANCHE 70.

Cette peinture a été trouvée à Portici dans le même emplacement que l'Apollon représenté à la planche 68. Les deux compositions se distinguent également par le charme du coloris, la grâce du mouvement et l'exactitude du dessin : l'une et l'autre est d'une interprétation également facile. Ces membres qu'assouplit une morbidesse juvénile et presque féminine, cette longue chevelure bouclée, cette double guirlande de lierre qui forme un élégant diadème, surtout ce vase qu'il tient de la main droite, et ce thyrse que soutient son bras gauche, font reconnaître Bacchus.

Cantharus et thyrsus dextra lævaque feruntur (1).

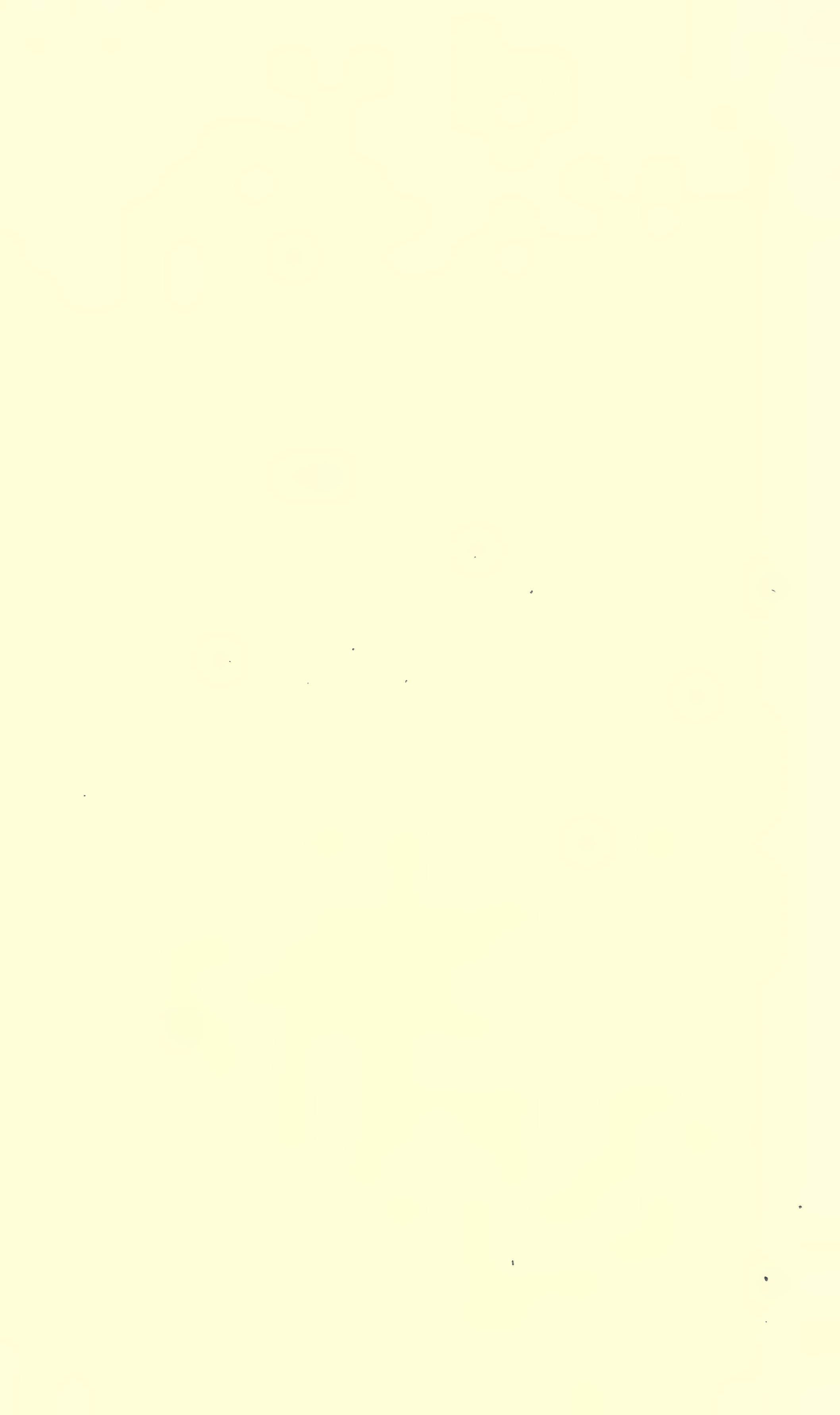
Toute la partie supérieure de cette figure est nue, et cette nudité est peut-être un emblème de l'aveugle franchise qui est propre aux buveurs (2). Les cuisses et les jambes seules sont couvertes d'une draperie blanchâtre qui tombe de l'épaule gauche, repose sur un autel où le dieu est accoudé et vient envelopper les membres inférieurs, à l'exception des pieds : le blanc, aussi bien que le jaune et le pourpre, convenait au culte de Bacchus (3).

(1) Sidon. Apoll.
(2) Fulgent., II, 15.
(3) Athen., IV, 12.



H. Roux ainé. A. d'H. V. 3. P. 4.

BACCHUS.
Bacchus.







A. d. H. V. 2. P. 219.



Bacchant

Cette position, dans laquelle on représente les images des dieux appuyés sur leurs autels, se rapporte sans doute à la croyance antique de leur présence aux sacrifices qui leur étaient agréables, croyance qui s'appliquait principalement à Phœbus et à Bacchus (1), qualifiés en conséquence de l'épithète *Præsens* ou ἐπιφανής.

Le vase est d'or : il a deux longues anses qui joignent les bords avec le pied, ce qui est un des caractères de l'espèce appelée *Carchesium* (2). Quant au thyrse, c'est un long roseau à nœuds, sans doute la *férule* bachique: la partie supérieure est ornée de deux bandelettes, et la sommité enveloppée de feuilles de lierre à travers lesquelles on voit poindre un fer de lance brillant et acéré.

PLANCHE 71.

Il n'est point facile de démêler le sens de cette capricieuse composition. Sur le devant, à gauche du spectateur, une colonne de marbre vert soutient une corniche et l'angle d'un fronton, et plus loin en arrière s'élève une autre colonne jaune et cannelée. A droite, on voit une colonne cannelée, une porte en arc de cercle, et une tablette de marbre sans support, sur laquelle est placé un chevreau dont la couleur est rougeâtre. Le

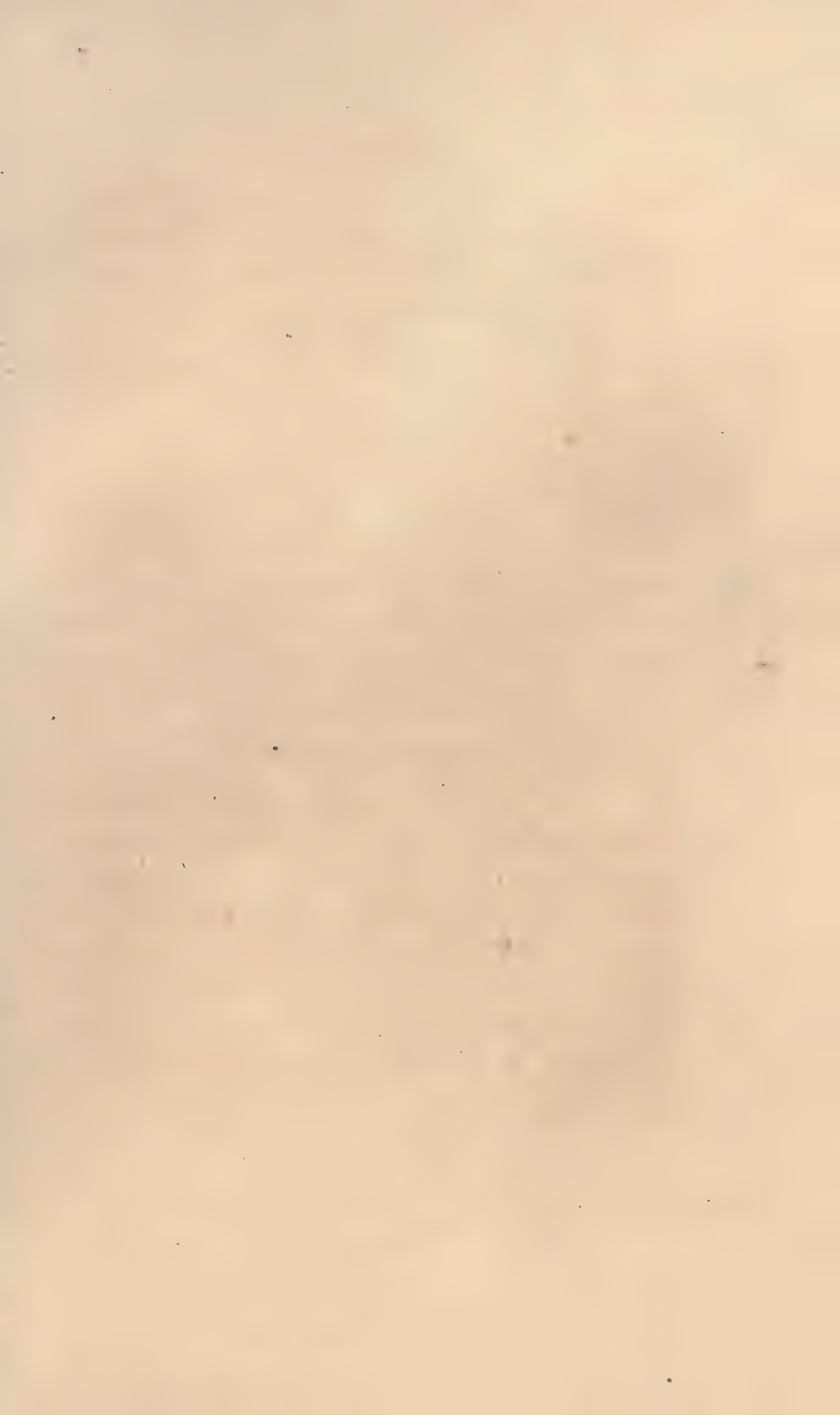
(1) Callim., *Hymn. in Pallad.*, 3, 13 et 101; Aristoph., *Ran.*, 325; Euripid., *Bacch.*, 142.

(2) Macrob., *Saturn.*, V, 21.

temps a enlevé plusieurs parties de la peinture, à savoir : l'angle inférieur à droite, une frise qui régnait au bas, et la partie supérieure où devait se trouver un bouclier, auquel se rattachaient des guirlandes. Mais les parties correspondantes se retrouvent dans deux peintures du même genre que l'on verra plus loin (1). Au milieu de cette composition architecturale, on voit un homme encore jeune, la tête parée d'une couronne de lierre dont les bandelettes retombent sur ses épaules. Il tient de la main gauche un objet qui paraît être un flambeau, quoique plusieurs archéologues y aient vu une trompette, prenant pour un bouchon, destiné à empêcher la poussière de s'introduire dans l'instrument, ce qui nous semble à nous l'extrémité supérieure et la mèche du candélabre. Il portait encore dans la main droite un objet que l'on ne peut reconnaître, les couleurs en étant complétement effacées : c'était peut-être un faisceau de feuillages et de fleurs. Ce personnage est habillé de blanc et de rouge, avec les pieds nus.

Pour offrir un sacrifice à Bacchus, le ministre devait avoir les pieds nus, ainsi que le bras droit; mais il s'enveloppait le bras gauche. Toutes les particularités, qui se trouvent réunies dans notre figure, indiquent un sujet bachique : la couleur des vêtements, la couronne de lierre, et le chevreau, victime consacrée au dieu du vin,

(1) Planches 74 et 75.





6 Pouces.

SCYLLA.

à cause du ravage que cet animal exerce dans les vignes en rongeant les bourgeons (1).

La frise, qui manque au bas du tableau, est remplacée dans notre planche par une scène pastorale dont les acteurs sont deux petits Génies. L'un d'eux est occupé à traire une chèvre : le second tient d'une main une baguette et de l'autre un petit seau à lait. On doit se rappeler que, d'après Philostrate, les anciens reconnaissaient autant d'Amours ou de Génies que d'exercices divers de l'industrie humaine. Ce petit tableau est plein de vivacité et de grâce : l'attitude des deux animaux est bien naturelle, et particulièrement celle de la chèvre, qui se retourne pour regarder le Génie tandis qu'il presse sa mamelle.

PLANCHE 72.

Toute cette composition n'est peinte qu'en clair-obscur, et sans autre couleur que du blanc et du brun. Sur un fragment de corniche qui se projette en avant et qui laisse dans le fond du tableau une colonne de marbre soutenant une architrave, on voit une figure de Scylla, non telle qu'Homère la décrit, monstre à douze pieds et à six têtes (2), mais, comme l'ont peinte les poëtes d'une

(1) Virg., *Georg.*, II, 380; Ovid., *Fast.*, I, 357.

(2) Homer., *Odyss.*, XII, 85.

époque postérieure (1), ayant la tête d'une femme horrible et furieuse, et le corps d'une jeune fille, corps qui se partage à la ceinture en deux parties couvertes d'écailles, et recourbées comme des feuillages d'arabesques ou plutôt comme deux queues de poisson. Entre ces extrémités paraissent trois monstres marins : le premier, qui est un chien ou un loup, porte sa dent meurtrière sur la poitrine d'un jeune homme; le second et le troisième, qui sont deux chevaux marins ou hippocampes, ont saisi, celui-ci un enfant par la tête, celui-là un homme par les chairs de l'épaule. Scylla lève à deux mains un gouvernail de vaisseau, comme pour frapper autour d'elle, et elle porte, croisée en sautoir sur sa poitrine, une espèce de bandelette terminée par deux nageoires :

> Prima hominis facies, et pulcro pectore virgo
> Pube tenus : postrema immani corpore pistrix
> Delphinum caudas utero commissa luporum (2).

C'est là une des créations les plus remarquables de l'antiquité, création qui prouve que le secret d'une certaine fantasmagorie infernale ne fut pas uniquement réservé au moyen âge, et que les anciens savaient déjà bien ajouter le mystérieux, l'inconnu, à tous les autres moyens de terreur et d'épouvante. Oui, l'inconnu; car on ne trouve que contradictions et obscurités dans les poëtes

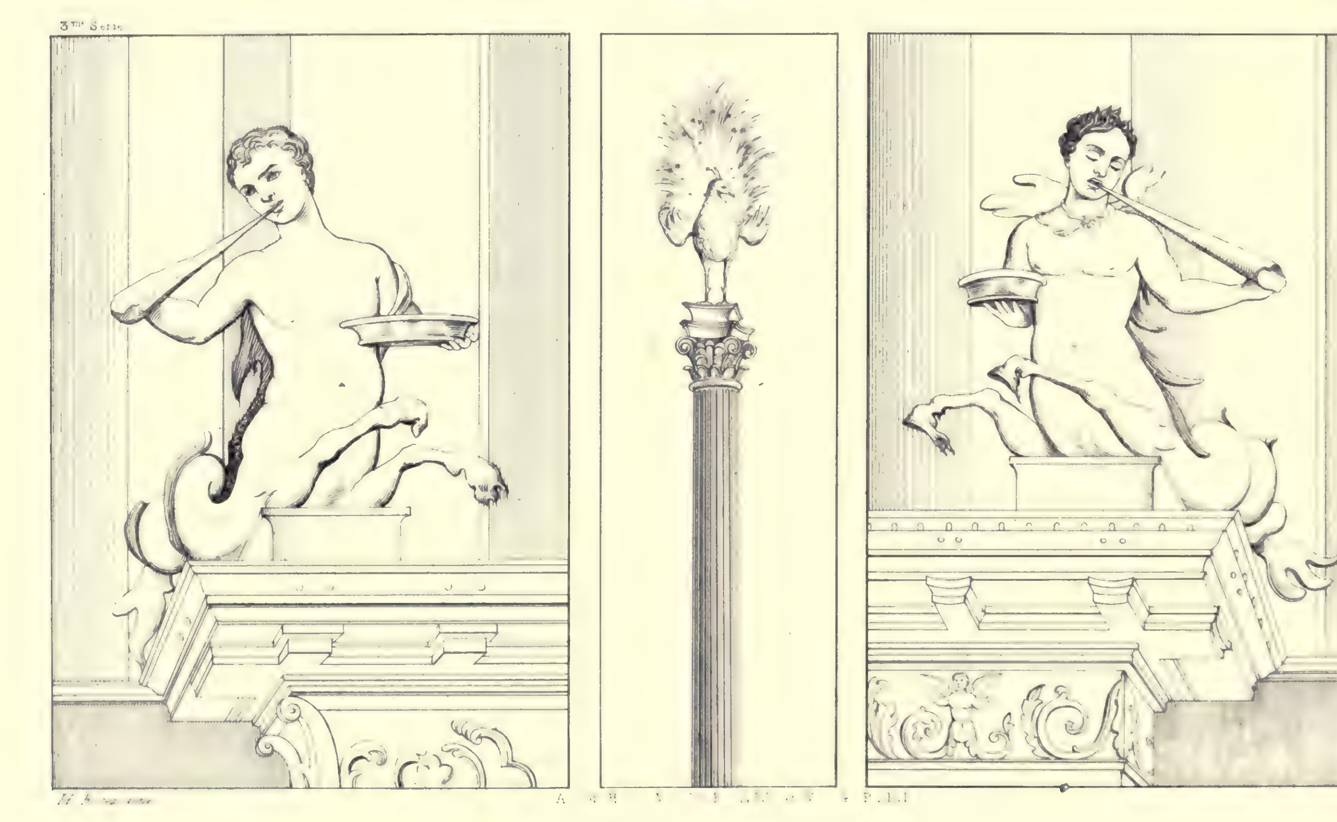
(1) Ovid., *Met.*, XIII, 732, et XIV, 60.

(2) Virg., *Æn.*, III, 426 et seqq.



PEINTURES.

Malerei



TRITONS.

Tritonen

et les mythographes (1) quand on les consulte sur la naissance de Scylla, fille de Nisus ou de Phorcus, formant un seul être ou deux personnages; sur sa figure multiforme, et sur les monstres dont elle était entourée, monstres qui, d'après l'étymologie Σκύλαξ, n'auraient dû être que des chiens. Remarquons aussi que l'artiste pompéien a bien senti et bien rendu la grandeur terrible et la majestueuse laideur de son sujet.

PLANCHE 73.

Ces deux tritons, ou, si l'on peut hasarder une pareille expression, ces deux centaures marins, colorés d'un rouge sombre, reposant sur des portions de corniche, sonnant de la conque marine, et portant chacun une corbeille de fruits, sont trop semblables entre eux, trop symétriquement disposés pour qu'on ne voie point dans ces figures deux fragments de la même décoration. Les frises seules des corniches offrent quelque différence entre elles.

Les tritons entraient souvent dans la décoration des édifices antiques. A Rome, sur le faîte du temple de la

(1) Virg., *Ciris*, 61, et *Eclog.*, VI, 74; Apollon., IV, 825 et 828; Serv. ad *Æn.*, III, 420; Lycophr., 46; Tzetz., 650; Homer., *Odyss.*, XII, 124; Hygin., *Fab.*, 198 et 199; Ovid., *Met.*, XIII, 749, et VIII, 151; *Fast.*, IV, 500; *Art. am.*, I, 331; *Amor.*, III, 12; *de Rem. am.*, 537; *Epist. Ulyss.*, 33; Propert., *Eleg.*, IV, 4, 37.

Fortune, on en voyait un très-grand, qui sonnait de la trompe lorsque le vent soufflait avec force (1).

PLANCHE 74.

Cette composition architecturale est sous beaucoup de rapports pareille à celle que l'on a vue tout à l'heure (2); mais les dispositions en sont inverses et symétriques, et celle-ci est entière et plus élégante en quelques parties. La tablette qui porte un chevreau est de porphyre; ce chevreau lui-même est de couleur d'or et porte une singulière excroissance entre les cornes; enfin la portion de fronton est remplacée avantageusement par une colonne ornée de feuillages. Le bouclier, que l'on voit suspendu au milieu de bandelettes et de guirlandes, est remarquable par sa forme échancrée, qui est celle de la *pelta lunata*, en forme de croissant. On peut conclure de cet exemple, que l'on suspendait dans les temples, des boucliers de toutes les formes possibles, soit comme des armes enlevées à l'ennemi (3), soit comme des monuments faits tout exprès pour rappeler le souvenir d'un événement glorieux (4), ou celui des ancêtres d'un homme illustre (5), ou enfin celui d'un bienfaiteur de la patrie encore vivant, ce qui eut lieu pour les empe-

(1) Natal. Com., VIII, 3.
(2) Planche 71.
(3) Pausan., X, 11.
(4) Tit. Liv., XXV, 24; Plin., XXXV, 3.
(5) Tit. Liv., XXXV, 2.



H. Roux aîné et Ad. Bouchet A. d'H. V. 2. P. 211. Lith. d'Adrien

1 Pied

SUIVANTE DE BACCHUS



reurs (1). La forme la plus ordinaire, celle que l'on a déjà trouvée dans un grand nombre de planches, était celle du bouclier rond appelé en grec Ἀσπίς, et en latin *Clypeus* (de καλύπτω, je couvre, ou peut-être de κύκλος, cercle); mais on voyait aussi dans les temples le bouclier en carré long, en grec θυρεός, et en latin *scutum*; on y voyait encore la *parma*, la *cetra*, et comme le prouve l'exemple actuel, la *pelta*.

Au milieu du tableau, se trouve la figure d'une jeune femme, le front ceint d'un rameau de lierre, les cheveux flottants sur les épaules, et vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert. Elle supporte de la main gauche une espèce de coussin (*sacrum pulvinar*), sur lequel elle assujettit avec la droite une petite cassette, espèce d'*acerra* destinée sans doute à contenir de l'encens et des parfums (2). On voit souvent des objets semblables entre les mains des *camillæ,* jeunes filles qui assistaient les prêtres dans leurs fonctions sacerdotales. Comme nous l'avons dit et prouvé plus haut (3), ce sujet se rapporte évidemment au culte de Bacchus.

Le bas du lambris est rempli par un petit cadre dans lequel on voit deux coqs qui paraissent prêts à se battre. On sait que les anciens aimaient beaucoup ce genre de combat : il y en avait un tous les ans à Pergame (4); un autre se donnait annuellement au théâtre d'Athènes, en

(1) Buonarroti, *Med.*, p. 9; Spon., *Select. dissert.*, I, et *Misc. erud. ant.*, sect. IV.

(2) Dionys. Halic., II, 22.

(3) Voy. planche 71.

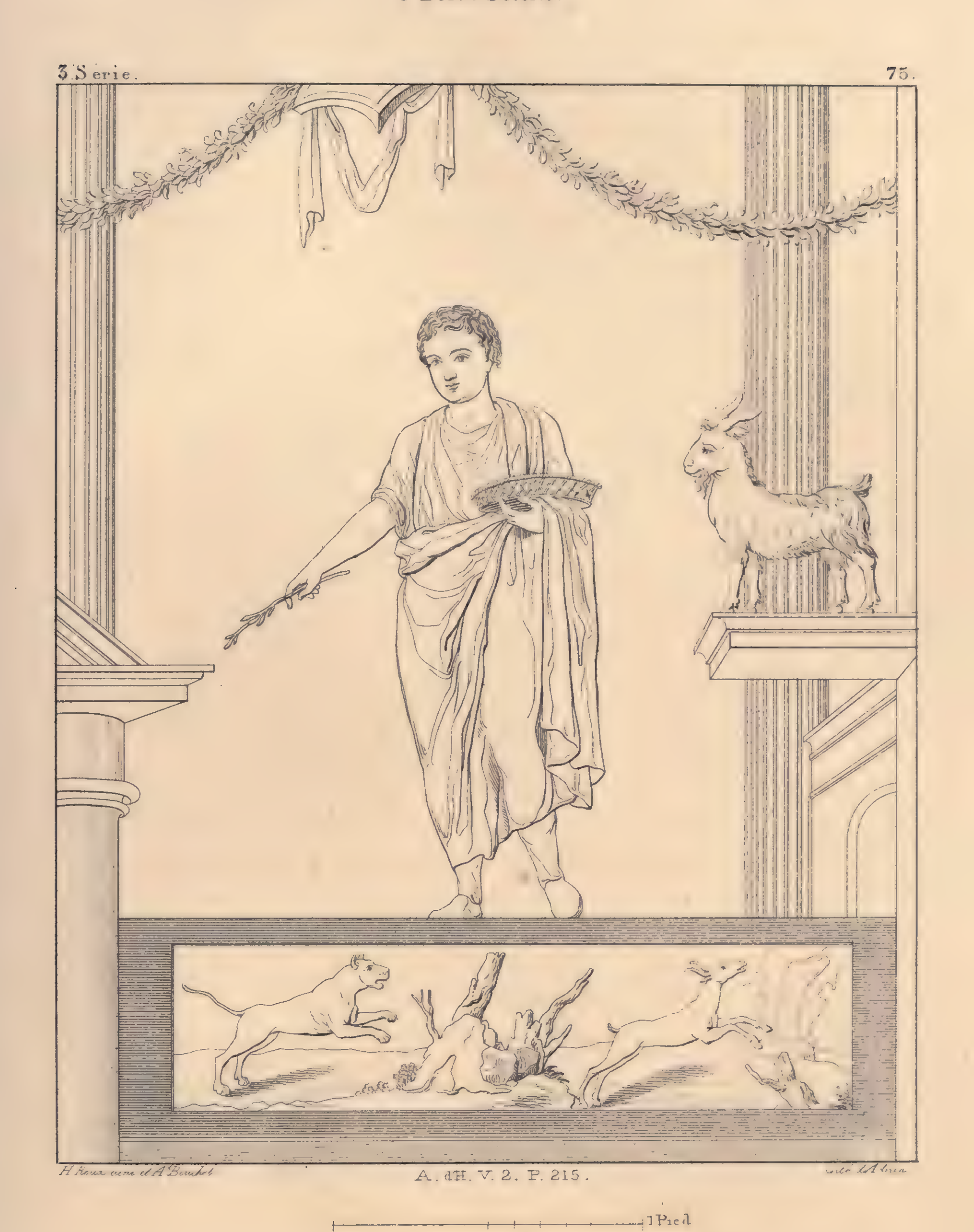
(4) Pline, X, 21.

mémoire de la victoire que Thémistocle remporta sur les Perses, après avoir encouragé ses soldats par l'exemple de ces animaux qui ne combattent que pour la gloire. La palme qui se trouve ici, entre les deux oiseaux, indique surtout des jeux publics : le vase peut être un de ces ἄλειπτρα (*aliptra*), dans lesquels les athlètes mettaient l'huile dont ils se frottaient; il peut aussi contenir l'espèce de nourriture que l'on donnait aux coqs avant de les faire battre, nourriture dans laquelle on mettait de l'ail (1). C'est de là sans doute que l'on appliquait aux hommes colériques l'épithète ἐσκοροδισμένος, mangeur d'ail.

PLANCHE 75.

On voit ici le pendant de la planche précédente, et une répétition encore plus exacte de celle que nous avons déjà décrite plus haut (2). Le bouclier suspendu paraît être encore une *pelta,* bien qu'on ne le voie pas tout entier, et le chevreau est de couleur rougeâtre. Quant au personnage du milieu, c'est un jeune homme, tenant de la main droite un rameau à peine garni de quelques feuilles, et de la gauche, une corbeille. C'est sans doute un camille, un néocore, faisant l'aspersion lustrale (3), ou rapportant du temple des débris de l'offrande, débris

(1) Rhodig., IX, 13.
(2) Planche 71.
(3) Theodoret., III, 16.



H. Roux aîné et A. Bouchet. A. d'H. V. 2. P. 215.

1 Pied

CAMILLE.
ou Ministre des Sacrifices.







[illegible]

Die Vorsehung

que l'on conservait soigneusement comme des préservatifs contre les maladies (1). Outre sa chaussure, il paraît avoir les jambes enveloppées d'une étoffe blanche. C'étaient des espèces de bandelettes que l'on appelait *tibiales* ou *crurales*. Auguste en portait (2), bien que l'usage n'en fût guère permis qu'aux personnes valétudinaires (3), et que l'on se fût moqué des *fasciæ cretatæ* (bandelettes de craie ou blanches) du grand Pompée (4). Les pieds de notre figure étant couverts de blanc comme ses jambes, on se rappellera que les prêtres athéniens, alexandrins et phéniciens portaient des chaussures de lin blanc appelées φαικάσια, phécasies.

Le petit cadre qui est sous les pieds de la figure, représente un léopard poursuivant un chevreuil. Selon quelques archéologues, ces petits tableaux séparés sont ce que Pline appelle *parerga* (5).

PLANCHE 76.

Une figure de femme s'enveloppe d'une tunique rouge et d'un manteau violet drapés fort naturellement. Son air de tête est noble, son regard vif et pénétrant, son attitude pleine de dignité. Un ruban, qui fait deux fois

(1) Hesych. s. v. Ὑγίεια; Potter, *Ant. gr.*, II, 4.
(2) Sueton., II, 3.
(3) Quintil., II, 3.
(4) Cic., *ad Att.*, II, 3; Valer. Maxim., VI, 27.
(5) XXXV, 10.

le tour de sa tête, y fixe une couronne de fleurs et de feuillage; et ses cheveux, partagés sur le front, tombent sur ses épaules en replis sinueux. Le disque qu'elle présente de la main droite, et la corne d'abondance qu'elle soutient de la gauche, d'une manière gracieuse et pleine d'aplomb, pourraient faire reconnaître dans cette figure allégorique, la Paix, la Concorde, la Félicité, l'Abondance ou la Fortune. Mais ne serait-ce point plutôt la Providence? La solitude de cette retraite, dont les portes paraissent momentanément ouvertes, convient aux profondes méditations qui doivent pourvoir au salut de l'univers. L'attitude d'une personne assise est favorable à la réflexion : on connaît en effet le proverbe latin, *Roma sedendo vincit* (1), Rome assise remporte des victoires; et ce mot d'un personnage comique, *Nimio plus sapio sedens* (2), J'ai beaucoup plus de raison quand je reste assis. La *cornucopia* figure, comme attribut de la Providence, sur les monnaies de Gallien; et la patère, sur celles de Marc-Aurèle et de Julia Cornélia Salonina, femme de Gallien. Une particularité appuie encore notre opinion : c'est que la corne d'abondance se trouve fermée par un couvercle qui en laisse à peine échapper quelques feuilles. Ne serait-ce point un symbole de l'économie que la Toute-Puissance observe dans la distribution de ses dons, économie qu'elle recommande par son exemple à ceux qui veulent jouir longtemps de ses faveurs?

(1) Varr., *de Re rust.*, I, 2.

(2) Plaut., *Mostell.*, V, 1, 53.



Mo. Bo. V 9. P 18.



Nachdenkende Dame.

PLANCHE 77.

Sur un fond d'un rouge brun, ressort, en rouge plus pâle, la décoration architecturale d'un petit appartement, d'un boudoir : là, une jeune femme est assise sur un siége doré garni d'un coussin vert, devant lequel est placé un marchepied de bois. Les traits de cette figure sont dessinés avec tant de soin, et doués d'une expression tellement individuelle, que l'on peut y voir un portrait. Ses cheveux blonds sont renfermés dans un réticule (κεκρύφαλος ou σφενδόνη) de couleur de pourpre. Elle est enveloppée tout entière dans une draperie rouge clair, d'une grande finesse et presque transparente, qui tombe par devant jusque sur le cou du pied droit, mais qui, par derrière, ne descend qu'à moitié de la jambe gauche; et cette disposition laisse voir tout le bas de la tunique de dessous, qui est de couleur verte.

Cette jeune femme paraît sortir du lit, d'où elle s'est élancée, coiffée de nuit, les pieds nus, couverte d'une simple tunique sans ceinture : charmant désordre souvent peint par les poëtes (1), et surtout par le plus fécond en images voluptueuses (2) :

> Nec mora, desiluit tunica velata recincta
> Et decuit nudos surripuisse pedes.

(1) Propert., II, 22, 40; Catull., 56, 72.

(2) Ovid., *Amor.*, III, 7, 81, et *Art. am.*, I, 529.

« Aussitôt elle s'élance, voilée d'une tunique sans ceinture, sous laquelle « elle voudrait dérober ses pieds nus. »

Peut-être, comme Virgile le dit de Scylla, fille de Nisus (1), une nourrice attentive a-t-elle jeté ce large manteau sur la jeune fille qui tremblait de froid dans son léger vêtement.

Frigidulam injecta circumdat veste puellam,
Quæ prius in tenui steterat succincta corona.

L'attitude dans laquelle notre figure est assise, la jambe droite croisée sur le genou gauche, était considérée par les anciens comme peu décente et même de mauvais augure : elle était interdite dans les réunions publiques (2). Cette position indique donc que la jeune dame se croit dans une solitude absolue; et l'index de la main gauche, qu'elle pose sur sa bouche en le mordant légèrement, fait voir qu'elle se livre à ses réflexions ou à quelque effort de mémoire (3). A-t-elle un souci plus sérieux que la combinaison de la toilette qu'elle va commencer tout à l'heure (4)? c'est ce que n'indique pas cette peinture, quelque remarquable qu'elle soit sous le rapport de la finesse du pinceau, et comme une nouvelle révélation de l'intérieur du gynécée.

(1) *Ciris*, 256.
(2) Plin., XXVIII, 6.
(3) Luc., *Dial. D.*, XXII, 1.
(4) Bœtiger, *Sabine, matinée d'une dame romaine.*





PLANCHE 78.

Parmi les beaux groupes de centaures qui se suivent dans ces quatre planches (1), et qui semblent tous dus au même pinceau, celui-ci est le plus admirable et le mieux achevé. Les anciens ont tellement excellé dans la combinaison des formes humaines avec celles des animaux ; ils ont si bien sauvé ce qu'il y a de choquant dans cet hymen de la brute et du roi de la création ; ils ont enfin si complétement épuisé toutes les alliances possibles, qu'après eux il n'est rien resté à faire aux modernes dans ce genre, si ce n'est de les copier. Mais, parmi les anciens, le peintre d'Herculanum paraît s'être placé au premier rang. Tout, dans cette centauresse, n'est que grâce, élégance, délicatesse exquise : il n'est point dans cette adorable monstruosité un seul muscle, une seule attache qui ne réclame et n'épuise l'admiration. La partie de l'œuvre la plus difficile, et le mieux réussie, est celle où le torse humain se marie à l'encolure *hippique* (qu'on nous permette de risquer ce terme nécessaire). L'œil reconnaît bien, d'une part la blanche morbidesse de la carnation féminine, de l'autre la pureté candide de cette robe de neige qui revêt la cavale : mais il ne peut déterminer la ligne où l'une finit, où l'autre commence.

(1) De 78 à 81.

Les anciens avaient eux-mêmes la plus haute idée de cette difficulté que leurs grands maîtres ont vaincue : elle a été convenablement appréciée par ceux d'entre les écrivains grecs qui ont abordé les questions d'art (1).

Le mouvement de la main gauche de la centauresse, qui pince les cordes de la lyre, est d'un motif plein de grâce : il n'y a pas moins d'élégance dans celui de la droite, qui va frapper avec une des deux cymbales (κρέμϐαλα) l'autre moitié de l'instrument placée par un heureux caprice du dessinateur entre les doigts du bel enfant que la centauresse paraît enlever dans les airs. Ce jeune homme passe de son côté le bras gauche derrière le dos de son amante, et s'appuie de la main sur l'épaule opposée, afin de l'embrasser étroitement.

La draperie qui sert de manteau au jeune homme est violette : celle qui voltige sur le bras et le dos de la centauresse offre une teinte jaune. Les cymbales sont dorées et peuvent être supposées de cuivre ou d'une composition métallique plus sonore (2). Il faut encore remarquer l'arrangement de la coiffure de la centauresse, ses bracelets au poignet et son collier : ce dernier surtout offre un détail assez heureux; il est formé d'un ruban d'or, comme les ornements appelés *monilia* et *torques*, qui pendaient sur la poitrine des chevaux des Latins :

Aurea pectoribus demissa monilia pendent (3).

(1) Lucien, *Zeuxis*, 6; Philostr., *Imag.*, II, 2.

(2) Athen., XIV, 9; Isidor.

(3) Virg., *Æn.*, VII, 278.





Erziehung Achills

PLANCHE 79.

La figure de ce centaure ne marque point une extrême jeunesse; et d'ailleurs les anciens ont habituellement représenté les fils d'Ixion comme portant sur leur visage l'insigne de la virilité :

> Καὶ λασίην Κένταυρος ἔχων φρίσσουσαν ὑπήνην (1).
>
> « Et le Centaure à la barbe touffue. »

Zeuxis même a peint de cette manière l'époux de sa centauresse (2). C'est donc par un caprice, qui, du reste, n'est point sans autre exemple (3), que notre artiste a fait le sien absolument imberbe. Ses cheveux, semblables à la crinière d'un cheval, sont tellement hérissés et en désordre, que certains critiques ont pu supposer qu'il avait des cornes, comme ce centaure qui poursuivit Vénus dans l'île de Chypre (4) : mais une inspection plus attentive de la peinture originale fait reconnaître l'exactitude de notre dessin.

Le thyrse qu'il porte sur son épaule gauche, et le cymbalum suspendu à ce thyrse, font reconnaître dans notre centaure un serviteur de Bacchus : cette circonstance ne l'empêcherait pas d'être le même que le Centaure céleste,

(1) Nonn., *Dionys.,* XIV, 265.
(2) Lucian., *Zeuxis.*
(3) *Mus. Rom.*, t. I, sect. 1, tav. 52.
(4) Nonn., *Dionys.*, V, 615.

qui est aussi le sage Chiron (1) : car ce personnage astronomique est représenté quelquefois avec une outre et un thyrse (2).

La partie du monstre qui appartient au cheval est revêtue d'une robe bai clair, circonstance qui s'accorde peu avec l'épithète de *flavus,* blond, donnée à Chiron par Ovide (3), à moins que le poëte, en employant ce mot, n'ait été guidé par le rhythme du vers plutôt que par la tradition.

Notre centaure enseigne à un jeune homme l'art de jouer de la lyre : de la main droite, il guide les doigts de son élève, tandis qu'il le soutient de la gauche. Ceci se rapporte encore mieux à Chiron, précepteur d'Achille : et cet attribut n'est point, comme on pourrait le présumer, en désaccord avec les emblèmes bachiques : car si Orphée, l'inventeur de la lyre, fut déchiré par les Bacchantes, le fils de Jupiter lui-même punit ses nymphes (4); et ce fut par Orphée que les mystères dionysiaques furent apportés de l'Égypte en Grèce (5).

La draperie qui flotte derrière le dos du centaure, et celle qui passe sur les deux épaules du jeune homme pour retomber sur ses flancs, sont toutes deux de couleur violette.

(1) Ovid., *Fast.*, V, 379; Hygin., *Astr. poet.*, II, 38.

(2) Hygin., *Astr. poet.*, III, 37; Proclus.

(3) *Loc. citat.*

(4) Ovid., *Met.*, X, fab. 2.

(5) Diod., I, 23.





Centauren.

PLANCHE 80.

Encore une centauresse : il paraît que ce produit femelle de l'imagination antique, s'il fut postérieur à l'invention du mâle de la même espèce, n'en devint pas moins cher aux artistes. Zeuxis le premier peignit une centauresse allaitant ses petits, et Lucien nous a transmis une description fidèle de ce tableau : c'est même le peintre qui fut l'inventeur de son sujet (1); car, parmi les poëtes, Ovide le premier parla des centaures femelles (2).

Sur la croupe de cavale est assise une jeune fille, couverte d'une tunique jaune, κροκόπεπλος (3); et au thyrse qu'elle tient de la main gauche, à ses cheveux à demi flottants, on reconnaît facilement une Bacchante. La centauresse elle-même n'a qu'une draperie verte, qui, se repliant d'une manière élégante et capricieuse sur l'épaule gauche, va tomber sur ses reins. Les oreilles du monstre à demi femme ont ici une pointe bien marquée, caractère sauvage qui n'était point apparent dans la première centauresse (4); et qui, pour le tableau de Zeuxis, a été remarqué par Lucien, mais non par Philostrate. Du reste, on peut remarquer que, dans cette figure, l'attache du torse de femme avec le corps du quadrupède

(1) Philostrat., *Imag.*, II, 2.
(2) Ovid., *Met.*, XII, 404.
(3) Nonn., *Dionys.*, XIV, 160.
(4) Planche 78.

est moins heureusement faite, plus heurtée que dans la précédente.

La robe de la belle cavale est blanche; et c'est une des couleurs les plus estimées. Les anciens voulaient des coursiers,

> Λευκότεροι χιόνος, θείειν ἀνέμοισιν ὅμοιοι (1),
>
> Qui candore nives anteirent, cursibus auras (2),
>
> « Aussi blancs que la neige, aussi prompts que les vents. »

Si Virgile paraît contredire cette assertion dans un autre endroit où il dit:

> ....Color est deterrimus albis (3);

c'est que là il parle de l'étalon seul, et non des chevaux en général.

On remarquera enfin la guirlande, garnie de rubans et de glands, que la centauresse passe sous l'épaule et autour du cou de la Bacchante comme pour lui en faire une de ces écharpes que l'on appelait en grec ὑποθυμιάδες (4), en latin *phaleræ* (5), et qui formaient encore un attribut bachique.

On ne doit voir dans ce groupe qu'un caprice de l'imagination du peintre: et pour soutenir que la centauresse joue avec une nymphe qui est sa fille, il faudrait ignorer

(1) Homer., *Iliad.*, X, 438.
(2) Virg., *Æneid.*, XII, 84.
(3) Virg., *Georg.*, III, 82.
(4) Plutarch., *Sympos.*, III, 1; Athen., XV, p. 678 et 688.
(5) Scheff., *de Torq.*, XI.





[illegible]

Bacchantin einen Centaur bändigend.

la restitution du texte de Lucien faite par Gronovius, restitution de laquelle il résulte que les deux enfants de la centauresse de Zeuxis étaient deux jeunes centaures : d'où il suit que, selon la véritable tradition, les centauresses mettaient au jour des êtres semblables à elles, et non des nymphes ou des sylvains.

PLANCHE 81.

Un centaure, dont le torse humain est d'une carnation bronzée et la partie hippique de couleur cendrée, semble galoper en portant sur sa croupe une Bacchante à demi nue, qui, lui ayant lié les mains derrière le dos, l'a saisi de sa main gauche par les cheveux et le frappe de la hampe du thyrse qu'elle tient de la droite. Le centaure est sans barbe comme le précédent (1) : ses cheveux sont blonds et hérissés comme une crinière. Il a sur sa croupe une peau d'animal. Les cheveux de la Bacchante sont également blonds, et flottent derrière elle en raison de la rapidité de la course du monstre qu'elle a dompté.

Le centaure est un type particulier de force et d'agilité, toutes les fois du moins qu'on lui donne les quatre pieds du cheval : nous doutons que l'on pût en dire autant de celui qui, au dire de Pausanias (2), était représenté dans une ancienne sculpture, avec les deux jambes

(1) Planche 79.

(2) Pausan., V, 19.

de devant pareilles à celles de l'homme. Le cheval de César avait, disent de graves auteurs, les deux pieds antérieurs semblables à des pieds humains (1). En bonne physique, ce dernier prodige paraît à peu près aussi admissible que les deux autres.

C'étaient aussi des types de violence, de lubricité et d'ivrognerie, que les adversaires des Lapithes et les ravisseurs de Déjanire, d'Alcione (2), d'Atalante (3), et de tant d'autres nymphes. Ici la Bacchante semble venger toutes ces victimes. Les passions rendent esclave aussi bien que tyran. C'est une idée que l'art antique a exprimée de diverses manières, en représentant un centaure dompté par Bacchus et l'Amour réunis, ou par l'Amour seul (4), ou enfin par une faible femme, comme dans cette peinture.

PLANCHE 82.

C'est sans doute une Néréide que représente cette peinture, altérée, détruite en partie par le temps. Comme Galatée (5), elle a ceint ses flancs d'un léger voile de pourpre, ἁλιπόρφυρον λήδιον; mais ce voile flotte aux vents et la laisse dans une nudité presque entière : sa chevelure

(1) Plin., VIII, 42; Sueton., *Cæs.*, 61.

(2) Diod., IV, 12.

(3) Apollod., III, 9.

(4) Maffei, *Stat. della V. Borgh.*, tav. 72, 73 et 74; La Chausse, *Thes. erud. ant.*, tom. I, sect. 1, tab. 51.

(5) Philostrat.





Ad.e B. uchet. A. d H. V 3. P. 97.

2 P.e

NÉRÉIDE. CENTAURE.

Nereide. Centaur.







Néréide





Néréide

est blonde, soigneusement lissée, comme celle des nymphes des mers, et entrelacée d'une guirlande de feuilles marines et de corail, ou peut-être d'algues et de violettes comme la couronne de Nérée :

Alternas violis Nereus interserit algas (1).

Le taureau marin dont la nymphe embrasse le cou, et qui tourne la tête vers elle avec un mouvement bien senti, est d'une couleur qui tire sur le vert :

. . . . . Hæc viridem trahitur complexa juvencum (2).

La seconde figure de cette planche offre un centaure : une peau de bête est liée en écharpe sur sa poitrine ; il tient de la main gauche un bâton de hêtre (3) et porte la droite à son front comme pour relever ses cheveux en désordre. La croupe du cheval, qui semble un peu grêle, est couverte de poils longs et touffus comme dans le centaure de Zeuxis (4).

PLANCHES 83 ET 84.

La brillante imagination des Grecs, personnifiant toutes les forces de la nature, se faisait pour ainsi dire de

(1) Claud., *de Nupt. Hon. et Mar.*, v. 156.

(2) Id., *ibid.*, v. 164.

(3) Eurip., *Iphig. in Aul.*, v. 1058; Hesiod., *Scut. Hercul.*, v. 188.

(4) Lucian, *Zeuxis*; Nonn., *Dionys.*, XV, 264.

chaque flot de la mer une divinité appelée Océanine ou Néréide. Hésiode, dans son poëme sur la génération des dieux, porte le nombre des premières à trois mille (1), et celui des secondes, à cinquante (2) ; il fait naître les unes de l'Océan et de Téthys, les autres de Nérée et de Doris. Or, cette dernière n'étant elle-même qu'une Océanine, ce nom passa aussi aux Néréides : il est employé ainsi par Antipater Sidonius dans l'Anthologie (3). Mais il est à remarquer que les Océanines proprement dites habitaient les lacs, et que les Néréides seules se trouvaient dans l'Océan (4). Il faut d'ailleurs nous conformer à la manière de parler la plus générale chez les anciens ; et, en décrivant les jeunes filles qui, portées sur le dos des dauphins, des hippocampes ou d'autres monstres marins, forment le cortége de Vénus, de Neptune ou de Galatée, ils leur donnent toujours le nom de Néréides. Nous appellerons donc aussi Néréides les deux nymphes représentées sur les murs de la maison de Méléagre à Pompéi (5). La première repose mollement son flanc délicat sur le dos verdâtre d'un dauphin, à la tête duquel elle se tient avec la main droite, de sorte que ses cuisses et ses jambes s'étendent à fleur d'eau : de la main gauche, elle soulève un peu le bord de son manteau bleu céleste. Ses pendants d'oreilles sont d'or, et d'or

(1) Hesiod., *Theog.*, 364.

(2) Id., *Ibid.*, 240.

(3) *Annal. Brunk.*, II, 20.

(4) Le Clerc, *in Hesiod.*, *locis citatis.*

(5) *Relazione degli scavi nel Mus. Borb.*, vol. VII, n. 30.

aussi le diadème qui arrête sur le front ses blonds cheveux flottants derrière la tête. Le fond de ce tableau est obscur comme celui du second.

Celui-ci nous offre une blanche Néréide, portée sur les flots par un taureau marin de couleur verte aux cornes couronnées de feuillage. Elle paraît si légère, que, pour élever son flanc gauche au-dessus de la croupe de l'animal, elle n'a besoin que de poser la main du même côté sur l'épaule de celui-ci. La draperie qui défend ses chairs délicates du contact de la peau écailleuse du monstre marin, est gonflée derrière elle par le vent comme une voile; et sa main droite, par un mouvement tout gracieux, en retient une extrémité.

Ces figures sont toutes deux d'une grande beauté : elles répondent à l'idée que les mythologues (1) nous donnent des charmes des Néréides, quand ils nous peignent la fière Cassiopée si cruellement punie pour avoir osé se comparer à elles. Ce que l'on dit de Néréides à queue de poisson n'est qu'une invention d'artistes postérieurs aux beaux temps de l'antiquité grecque, qui ont confondu les femmes des Tritons avec les divinités dont il s'agit. Pline raconte (2) que, sous Tibère, on reçut avis de Lisbonne qu'un Triton avait été vu sur la mer, sonnant de la conque marine; quant aux Néréides, ajouta-t-il, la description généralement reçue n'avait rien de contraire à la vérité, sauf que la partie de leur corps

(1) Hygin., *Astr. poet.*, X.

(2) Plin., *Hist. nat.*, IX, 4.

qui ressemblait à la femme était couverte d'écailles ; ceci indique que déjà on leur supposait une partie non humaine ou une queue de poisson. Pline dit encore que, dans le même pays, il s'en était montré une, qui, en mourant, avait fait entendre des gémissements ; et enfin que, d'après une lettre du lieutenant Galérius à Auguste, un grand nombre de Néréides avaient été trouvées sur le rivage. De pareilles fables ne peuvent dériver que du penchant bien connu des anciens pour le merveilleux, et de l'avidité avec laquelle ils accueillaient tout ce qui flattait ce penchant : les notions peu exactes qu'ils avaient sur l'Océan accréditaient tous ces récits. A la vérité, Juvénal (1) se montre assez judicieux pour tourner en ridicule ce marchand qui, ayant passé le détroit de Cadix, disait avoir entendu le frémissement du soleil quand il se couchait dans les flots, et avoir vu des Tritons. Mais, d'un autre côté, Cléon de Magnésie (2) assurait que celui-là seul pouvait douter des choses extraordinaires, qui pendant toute sa vie n'avait rien vu que ce qui frappe communément tous les yeux : pour lui, il était plus que persuadé de la vérité de tout ce qu'on racontait de Titius et de tant d'autres personnages cités comme fabuleux, puisque lui-même, se trouvant dans les environs de Cadix, il avait vu les dieux foudroyer sur le rivage un Triton long de cinq plèthres ou de cinq cents pieds. Ce fut grâce à toutes ces histoires de Tritons, répandues

(1) Juven., *Sat.*, XIV, 280.

(2) Pausan., X, 4, 4.





parmi les artistes, que du temps même de Pausanias, on commença d'appeler Néréides des figures moitié femmes, moitié dauphins. Cet auteur lui-même raconte (1) que, dans le voisinage de Phygalie en Arcadie, au milieu d'un bois de cyprès, il a trouvé un vieux sanctuaire consacré à Eurynome, dont la statue, qui se voyait une fois l'an, était une femme à queue de poisson : le peuple croyait que cette divinité était la même que Diane; mais cette opinion paraît inadmissible au judicieux écrivain, et il pense que c'est plutôt l'océanine Eurynome, dont Homère fait mention (2).

Revenons à nos deux peintures : il ne nous reste que trois mots à en dire. Les chairs sont travaillées avec beaucoup d'habileté, les draperies touchées naturellement, et les figures posées avec une grâce infinie.

PLANCHE 85.

Le fond de cette peinture murale est rouge ; la draperie flottante qui entoure la jeune femme ou la Néréide est d'un autre rouge très-foncé avec une bordure jaune ; les petits cercles qu'elle porte aux bras et aux jambes sont d'or ; sa chevelure, retenue en partie par une bandelette, est blonde : car, bien que les poëtes parlent quel-

(1) Pausan., VIII, 41, 4. (2) Homer., *Iliad.*, XVIII, 599.

quefois des cheveux verts des Néréides (1), quelques-unes, les plus jolies sans doute, étaient blondes, comme Lycorias, Aréthuse (2) et celle que nous décrivons maintenant. La carnation de cette figure est fort délicate : elle appartient évidemment aux Néréides primitives, à ces beautés sans tache, εἶδος ἄμωμον (3), qui n'avaient absolument rien de commun avec les monstres marins, leurs écailleuses montures. Chastes filles de Nérée, du principe de toutes choses, ἀρχὴ ἁπάντων, selon ceux qui admettent l'eau comme l'élément primordial, elles n'étaient elles-mêmes que de purs esprits : c'étaient les âmes des hommes qui avaient péri dans les flots. En effet, leur nom peut bien dériver de l'hébreu *Nephesh*, âme ; et l'Océan, leur séjour, touchait aux Champs élyséens. Il faut donc bien se garder de les confondre avec les filles monstrueuses des Tritons, qui servaient les Néréides et guidaient, sous leurs ordres, le char de Galatée (4).

Le monstre marin sur le dos duquel notre Néréide est couchée et qu'elle conduit avec un frein, est un hippocampe, ou cheval marin : son corps se termine en une double queue de poisson, et sa peau est de la couleur des eaux de l'Océan (5).

(1) Horat., *Carm.*, III, 28, 10 ; Ovid., *Epist.*, V, 57 ; Theocrit., *Idyll.*, VII, 59.

(2) Virg., *Georg.*, IV, 339 et 352.

(3) Hesiod., *Theog.*, 259.

(4) Philostrat., *Imag.*, II, 18.

(5) Festus, s. v. *Campe*.





A. d. H. V. 3. P. 97

NÉRÉIDE.

Nereide.

PLANCHE 86.

Cette peinture, qui forme le pendant de la précédente, est sur un fond pareil : elle représente une nymphe entièrement nue et vue par le dos; ses cheveux blonds sont relevés sur le sommet de la tête; des perles pendent à ses oreilles; une draperie de couleur changeante, aux reflets jaunes et verts, passe sur son bras gauche et sur son sein, et va plus loin flotter librement dans l'air : il en est de même d'un cordon de couleur d'or terminé par deux boutons, qui peut-être fait partie de l'ajustement de la nymphe, ou qui, plus probablement, est le frein à l'aide duquel elle guide ordinairement sa monture. Ses bracelets sont également d'or; et l'on voit entre ses mains une patère et un vase du même métal. Elle tient de la main droite le vase, avec lequel elle verse dans une patère, soutenue par sa main gauche, une liqueur que l'on ne peut reconnaître. A mesure que le vase se vide dans la patère, un monstre marin, sur lequel la jeune femme est étendue, pompe le liquide avec sa langue à la manière de la race féline. Cet animal a la tête d'un léopard ou d'une panthère; sa peau est de la couleur de l'eau de la mer avec des taches rondes et plus foncées : c'est un léopard marin, une panthère marine. En effet, les Néréides ont pour montures autant de monstres divers que l'imagination la plus bizarre peut en

inventer. Nous avons vu la première sur un taureau, la seconde sur un cheval, celle-ci sur une panthère; d'autres seront sur un bélier ou sur une lionne :

> Necnon et variis vectæ Nereides ibant
> Audito rumore feris : hanc pisce volutum
> Sublevat oceani monstrum Tartessia tigris;
> Hanc timor Ægæi, rupturus fronte carinas,
> Trux aries; hæc cærulea suspensa leæna
> Innatat (1).

« A ce bruit, les Néréides accourent, portées par des monstres divers : « l'une a pour monture un tigre d'Ibérie, qui roule sur les flots la croupe « d'un habitant des mers; l'autre un bélier farouche, terreur des flots de « l'Égée, et dont le front briserait des carènes; celle-ci nage en s'appuyant « sur une lionne bleuâtre. »

Les grammairiens remarqueront que, dans le deuxième vers, il faut lire *volutum*, se rapportant à *monstrum*, et non pas *volutam*, se rapportant à *hanc;* car cette dernière leçon nous ramènerait aux Néréides à queue de poisson, lesquelles ne sont que des filles de Tritons ou des Dercéto syriennes, que Lucien trouve si étranges, θέημα ξένον (2)!

La monture de notre nymphe paraissant consacrée à Bacchus et s'abreuvant apparemment de vin, ce caprice de l'artiste nous faisait d'abord hésiter à prononcer le mot Néréide. Mais Orphée, dans ses hymnes, ne recommande-t-il pas aux Néréides elles-mêmes de respecter

(1) Claud., *de Nupt. Hon. et Mar.*, 159 et seqq.

(2) Lucian., *de Dea Syr.*



A d H V. 3 P. 137.



H. Roux aîné A d H V [illegible]

[illegible].
Venus







A. d H. V. 3. P. 137.



Vulkan

le divin Bacchus ? D'ailleurs, cette Néréide bacchante pourrait bien être Ino, tante et nourrice de Bacchus, qui, sous le nom de Leucothoé, jouit de l'immortalité parmi le chœur des filles de Doris (1).

PLANCHES 87 ET 88.

Ces deux figures en champ noir furent trouvées ensemble à Gragnano : elles ont peut-être quelques points de rapport.

La première représente une jeune femme assise sur un tabouret doré : elle est nue jusqu'au bas du torse, et ses cuisses et ses jambes sont couvertes d'une draperie rouge bordée de blanc : cette espèce d'étoffe s'appelait chez les Grecs περίλευκα (2). De la main droite, elle tient un miroir dont la face postérieure est dorée, et dans lequel elle se contemple attentivement, relevant de la main gauche une boucle de ses cheveux blonds qui tombent sur son cou et ses épaules.

Les Romains avaient des miroirs plans et concaves de métal poli. Les plus estimés furent d'abord ceux de Brindes, qui étaient faits d'un mélange de cuivre et d'étain (3) : on leur préféra bientôt ceux d'argent (4). Les Sidoniens firent des miroirs de verre (5) ; mais comme les

(1) Pindar., *Ol.*, II, 51 ; Nonn., *Dionys.*, X, 124.

(2) Pollux, VII, 52.

(3) Plin., XXXIII, 9.

(4) Id. XXXIV, 17.

(5) Id. XXXVI, 26.

anciens ne connurent point l'étamage, le verre ne servait probablement qu'à préserver de toute souillure le poli de la surface métallique. Quant au *speculum* d'escarboucle ou d'émeraude dont Pline parle en termes assez obscurs (1), *speculum* dont il compare l'effet à ceux des miroirs (grossissants ou concaves sans doute), et dont Néron se servait pour mieux voir les combats de gladiateurs, il est probable qu'il s'agit là seulement de pierres taillées en lentilles, que l'on employait comme des verres grossissants. Si on leur appliquait le nom de *speculum,* c'est que ce mot, suivant son origine, peut se dire de tout ce qui sert à voir, à regarder : mais ce ne pouvait être en aucune façon des miroirs. Les Romains paraissent avoir poussé fort loin le luxe dans ce genre d'ustensiles, et Sénèque parle de miroirs d'or ou d'argent, enrichis de ciselures, et assez grands pour que l'on pût s'y voir en pied, *totis paria corporibus* (2). Dans ceci, il faut faire la part de l'exagération : on peut même se demander si ces miroirs n'étaient pas convexes et par conséquent propres à diminuer la grandeur des objets, ce qui les supposerait eux-mêmes assez petits.

Le miroir étant un attribut de la déesse de la beauté (3), on peut voir dans cette peinture Vénus à sa toilette, peut-être même Vénus s'apprêtant à paraître devant Pâris ; car, seule des trois déesses, elle prit en ce

(1) Plin., XXXVII, 5 et 7; Isid., XVI, 7.

(2) Senec., *Nat. quæst.*, I, 17.

(3) Athen., XV, 10.

moment solennel « son miroir brillant, et arrangea attentivement sa chevelure. »

Κύπρις δὲ διαυγέα χαλκὸν ἑλοῖσα
Πολλάκι τὴν αὐτὰν δὶς μετέθηκε κόμαν (1).

L'autre peinture représente un homme sans barbe, les cheveux courts et relevés, les cuisses et les jambes seules couvertes d'une draperie jaune, et assis aussi sur un tabouret doré, où il s'appuie en outre avec la main gauche : son bras droit est replié sur sa tête. On pourrait penser que cette figure est celle de Vulcain qui se repose de ses travaux, personnage qui ferait le pendant avec Vénus. Bien que les poëtes peignent toujours le dieu des forgerons comme boiteux et laid, il faut observer que les artistes n'ont point suivi cette tradition : il ne paraît point tel, du moins, sur les médailles (2). Si, de plus, il n'a point ici les attributs de sa profession, le bonnet, le marteau, les tenailles, c'est qu'il se repose. Enfin, quoiqu'on l'ait représenté vieux et barbu, les scoliastes d'Euripide disent expressément qu'un artiste l'a peint fort jeune près de Prométhée, représenté au contraire comme très-âgé (3). Toute cette explication est, du reste, une simple conjecture que l'on abandonne à la sagacité du lecteur.

(1) Callim., *Hymn. in Pall.*, 20.

(2) Montfaucon, tom. I, par., I, lib. III, 1, § 2.

(3) *Ad OEd., Col.*, 56.

PLANCHE 89.

Un jeune guerrier est assis sur une espèce de corniche jaune qui couronne un socle de couleur obscure : il est coiffé d'une calotte bleu turquin, et porte en sautoir, de l'épaule droite au flanc gauche, une espèce de manteau de la même couleur; de la main gauche, il s'appuie sur une lance peinte en jaune, et il soutient de la droite un disque dont la couleur imite l'acier. Ses traits sont extrêmement délicats et empreints d'une beauté toute juvénile.

L'explication de cette figure tient à celle de deux autres à peu près semblables, dont il sera question plus loin, et qui ont été trouvées à Gragnano avec celle-ci (1).

La première supposition qui se présente, c'est qu'on doit y reconnaître trois images des Dieux Pénates. A la vérité les Pénates ne paraissent d'abord qu'au nombre de deux (2); soit qu'on voie en eux Apollon et Neptune, constructeurs de Troie (3), soit qu'on les confonde avec les Dioscures (4), il faut toujours se borner à ce nombre. Mais, si l'on en croit Macrobe (5), en regardant les choses de plus près, les Pénates sont les génies auxquels nous

(1) Planche 91.

(2) Dionys. Halicarn., lib. I.

(3) Macrob., *Saturn.*, III, 4; Serv., *ad Æn.*, II, 325.

(4) Varron, *de Ling. lat.*, IV; Serv., *ad Æn.*, III, 12.

(5) *Loc. citat.*

PEINTURES.

Malcri.



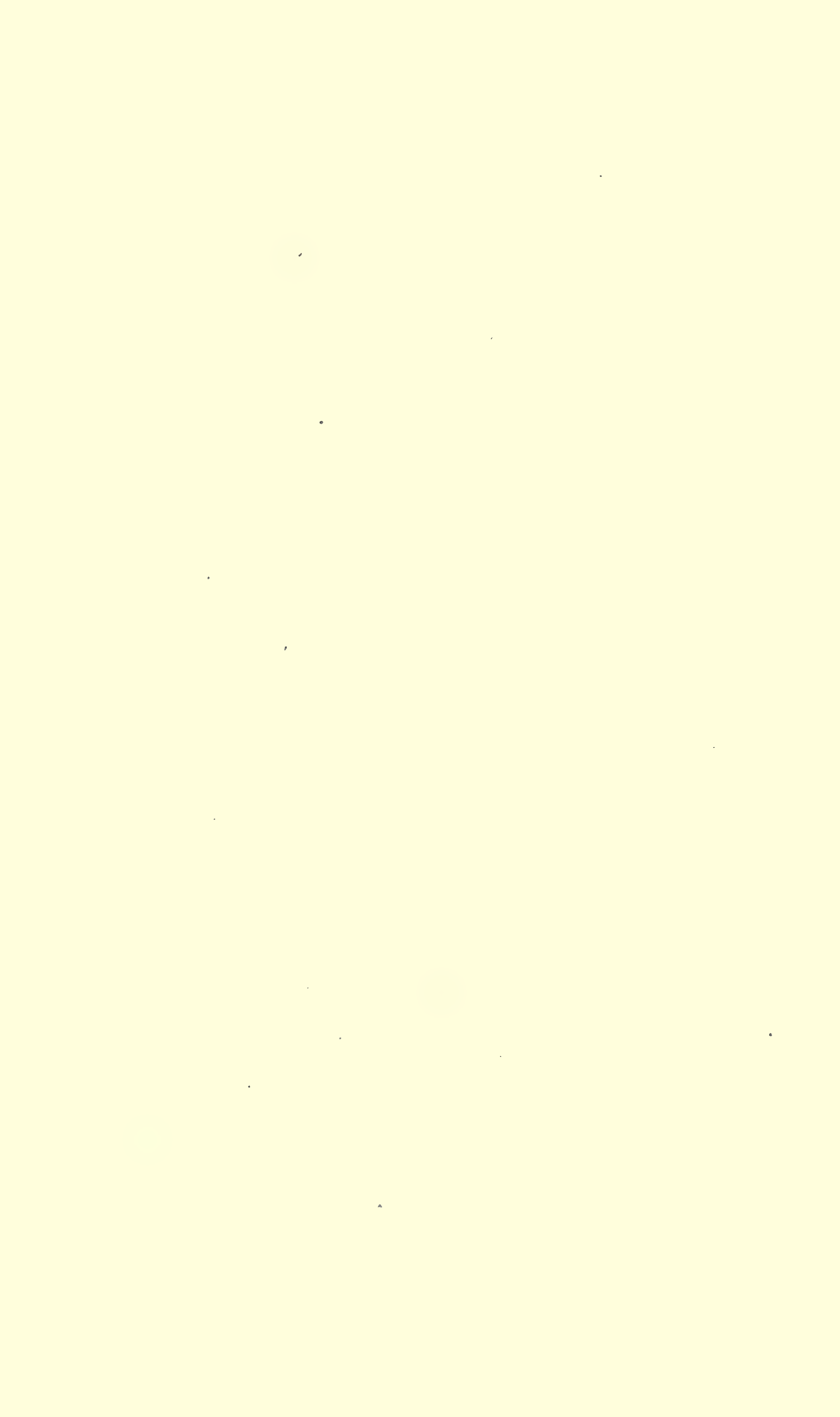
A. d'H. V. 4. P. 151.



M. B. V. 8. P. 2.

[illegible]

Kabire.



devons trois choses : la respiration, notre corps et notre âme ; et par conséquent on peut en admettre trois. C'est le nombre auquel s'étaient arrêtés les Étrusques (1). Mais cette hypothèse laissera toujours beaucoup d'incertitude ; et les plus savants mythologues ont renoncé à connaître le nombre et les noms des Dieux Pénates (2).

Si les conjectures se portent vers les Cabires, les difficultés ne sont pas moindres : on rencontre d'abord cette opinion des plus doctes écrivains de l'antiquité (3) qui les confond avec les Pénates ; et l'on retombe dans l'hypothèse et les contradictions précédentes. Ensuite, dans une autre opinion (4), il y a peu ou point de différence à établir entre les Cabires, les Dioscures, les Curètes, les Corybantes, les Dactyles Idéens et les Telchines : et alors il devient impossible de débrouiller entièrement ce chaos des noms et des mystères des dieux de la Samothrace, chaos que tant de savants ont inutilement tenté d'éclaircir et que leurs efforts ont peut-être épaissi (5). Néanmoins, on s'accorde davantage à en reconnaître trois (6) : Cicéron, sous le titre de Dioscures ou d'Anactes, nomme Tritopatreus, Eubuleus et Dionysius (7) ; d'autres auteurs se rangent de cet avis (8) ; et enfin

(1) Servius, *loc. citat.*

(2) Arnob., III.

(3) Dionys. Halic., *loco citat.*; Nigidius, Emina et Varro apud Macrob. et Serv. *locis citatis.*

(4) Strab., X.

(5) Mezeriac *in Ovid.*, tom. II, pag. 185 ; Fabretti, *Col. Traj.*, pag. 75, etc.

(6) Astori, *de Diis Cabiris*, § VII.

(7) Cic., *de Nat. deor.*, III.

(8) Clem. Alex., Προτρ., p. 12 ; Pausan., III, 24.

Tertullien décrit dans le cirque « trois autels aux dieux triples de la Samothrace, grands, puissants et forts (1). »

Un dernier motif nous déterminerait pour cette seconde opinion, c'est que l'un des Cabires, tué par ses deux frères et enseveli dans son bouclier, Dionysius, que l'on peut confondre avec Bacchus et avec Atys, était beaucoup plus jeune que les autres : ceci se rapporterait au caractère de la figure que contient notre planche, et qui porte une lance brisée, peut-être comme indice d'un trépas prématuré. Le marteau n'est nullement un emblème nécessaire, comme l'ont pensé quelques-uns.

Voilà plus que des conjectures, de grandes probabilités, mais point de certitude : en pareille matière, nous la croyons impossible.

PLANCHE 89 *bis*.

La jeune femme que l'on voit sur ce fond blanc est assise sur un socle de couleur rougeâtre ; elle est couronnée de feuillages ; son cou s'entoure d'un cercle d'or ; ses cuisses et ses jambes seules sont enveloppées dans une draperie bleu céleste bordée de violet. Elle tient en main un *cymbalum*, dans lequel on voit une figure blanche sur un fond bleu turquin, entouré de cercles alternativement rouges et violets ; le cercle extérieur de l'instrument est d'un rouge très-clair, et les sonnettes et autres ornements sont

(1) Tertull., *de Spect.*











d'une couleur indécise qui approche de celle du plomb. L'édifice qui se trouve sur le côté, et au milieu duquel est une porte ouverte, paraît construit avec l'espèce de pierre que l'on appelle en italien *Peperino :* et le pilastre seul est d'une teinte plus claire.

Si l'on veut établir quelque rapport entre cette femme et les trois Cabires (1), on peut y voir Cybèle, l'inventrice du cymbalum, la déesse au culte de laquelle sont consacrés Corybantes, Curètes et Cabires (2). Hécate, qui se confondait quelquefois avec Cybèle, était une divinité cabirique (3) : serait-ce donc Hécate? Ne serait-ce pas plutôt une des trois Cabirides (4), ou bien encore une initiée aux mystères des Cabires?

Plus probablement, selon nous, c'est une simple Bacchante, sans aucun rapport avec les autres peintures trouvées dans le même emplacement.

PLANCHE 90.

Les deux jeunes femmes représentées dans cette planche se ressemblent tellement que l'on pourrait y voir une seule et même personne, dans deux attitudes différentes, dans les deux phases successives d'une même

(1) Pl. 89 et 91.

(2) Eurip., *Bacch.*, 58 et 120; Strab., X; Diodor., III et V; Dionys. Halic., I, 61; D. August., *de Civit. Dei*, VII, 24.

(3) Scoliast. Apoll., I, 917.

(4) Strab., *loc. citat.*

action, si l'on ne remarquait quelque différence dans les couleurs et les accessoires. Quoi qu'il en soit, le mouvement des deux figures, des deux sœurs au moins, est également gracieux et bien rendu; les deux physionomies respirent la même intelligence et ont un égal attrait.

Le champ des deux peintures est noir : les bandes inférieures ou socles sont d'un rouge pâle, ainsi que le pilastre de la première composition et le plafond de l'une comme de l'autre; les bandes perpendiculaires des deux côtés de la seconde paraissent encore plus claires. La chevelure des deux jeunes femmes est blonde, et se trouve retenue par un ruban jaune. Les boucles d'oreilles en anneaux sont d'or; les siéges à dossier, appelés en grec κλισμοὶ (1), paraissent de bois de noyer avec un coussin bleu de ciel.

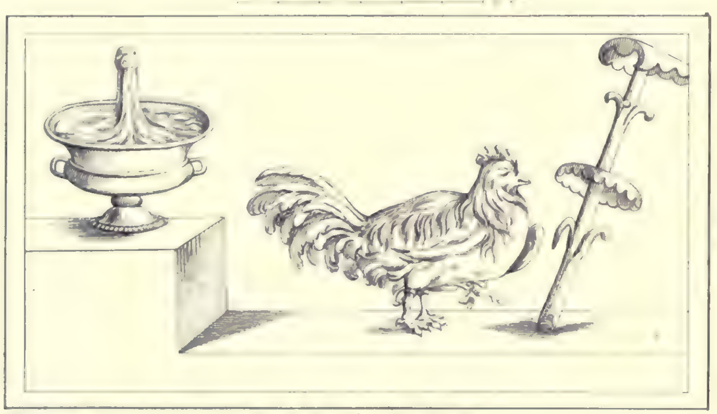
Passons aux différences. La robe de dessous de la première des deux dames est d'un vert clair, et le vêtement extérieur est rouge; chez la seconde, au contraire, le dessous est rouge et le dessus d'une nuance changeante formée de vert et de jaune. La première s'appuie de la main gauche sur le coussin de son siége, et tient dans la droite une grande feuille d'arbre ou de plante qui tire sur le jaune : cette feuille peut servir d'éventail; si elle était moins grande, sa couleur jaunâtre ferait reconnaître une feuille d'oranger, et cet emblème se rapporterait au culte de Vénus, à qui l'on doit ce bel arbre (2). Cela s'accor-

(1) Athen., V, 4, p. 192.

(2) Athen., III, 8, p. 84; Hygin. cum comment., *Fab.*, 30 et 185.







derait d'ailleurs avec les attributs de l'autre figure, qui tient à deux mains un vase arrondi, dont la partie supérieure paraît ornée de feuillages, dont le fond est convexe et dont la matière semble être de l'argent : ce vase est appuyé sur la cuisse droite de la jeune femme. On peut voir dans cet objet un vase à parfums ; car il en existait de cette forme et de cette matière (1), et c'est un des attributs les plus ordinaires de Vénus, une des offrandes les plus chères à cette déesse (2). On peut en conclure, sans trop de témérité, que ces deux jeunes personnes présentent quelque offrande à Vénus, accomplissent quelque rite du culte de cette déesse. Toute la suite de l'action se déroulerait sans doute, si plusieurs autres figures, qui étaient jadis dans le même emplacement, et qui devaient être liées à celles-là, ne s'étaient point trouvées complétement détruites.

PLANCHE 91.

Cette figure de jeune homme, peinte sur un fond blanc, correspond, presque trait pour trait, et symétriquement, à une autre figure qui forme le pendant de celle-ci, et que nous n'avons pas jugé à propos de copier ici, précisément à cause de cette grande similitude ; car en voyant

(1) Spanheim in Callim., *Hymn. ad Pall.*, 13; Theocr., *Idyll.*, XVIII, 45.

(2) *Anthol.*, I, 70.

l'une, on se figure aisément la seconde. En y joignant une autre figure, encore semblable, qui se trouve plus haut (1), on a les trois Pénates ou Cabires, selon les probabilités que nous avons établies.

Le bonnet de ces deux jeunes guerriers est d'un vert clair; aux plis qu'il forme, on voit qu'il est de laine ou de peau : et, en effet, dans les temps primitifs, telle était la seule arme défensive dont on se couvrît la tête (2); c'était la *galea,* mot dérivé de γαλῆ, chat. Leur manteau est de la même couleur. Le disque ou bouclier qu'ils tiennent tous deux de la main droite, mais en se tournant l'un vers l'autre, est de bronze. L'anse que l'on aperçoit sur le bord du disque est l'endroit où le guerrier fixait sa main après avoir passé le bras dans l'anse du milieu. De la gauche, ils s'appuient sur un instrument, dont on ne saurait déterminer la couleur : c'est une lance, un javelot à triple pointe (3), un sceptre, ou plutôt une espèce de marteau, s'il s'agit des Cabires. L'espèce de corniche sur laquelle ils sont assis est jaune, et couronne un socle rouge.

Quelques critiques ont voulu trouver dans ces deux figures les deux Dieux Pénates appelés ΔΕΝΑΣ; et les bonnets phrygiens, leur lance, leur attitude assis à la porte d'un édifice, leur bouclier, comme emblème de la défense, se rapportent assez à cette explication, que nous

(1) Planche 89.

(2) Isidor., XVIII, 14.

(3) Veget., I, 20.



PEINTURES

Malerei.



avons pourtant combattue déjà par des raisons fort spécieuses.

PLANCHE 92.

Cette planche, comme chacune des trois suivantes, renferme deux petits sujets placés sur un champ noir, au milieu d'un anneau jaune qui entoure lui-même un fond vert : il y a ainsi huit cadres, où sont peints huit petits Génies, chargés tous d'attributs qui se rapportent à Bacchus, ou au moins aux plaisirs de la table. Les sept premiers, qui sont ailés, ont été trouvés ensemble dans les fouilles de Civita. Nous allons les décrire maintenant deux à deux, dans l'ordre où ils sont placés.

Le premier a la tête ceinte d'une bandelette : sa petite chlamyde, d'un rouge sombre, agrafée sur l'épaule gauche, passe sous son bras droit, avec lequel il verse une liqueur, d'un petit vase d'or, dans une patère du même métal qu'il tient de l'autre main. C'est un de ces jeunes esclaves que les Romains désignaient par le nom de *pocillator*, et les Grecs par celui d'οἰνοχόος, et qui versaient à boire aux convives. Au commencement du repas, ces mêmes enfants portaient un bassin et un vase d'eau pour donner à laver (1), et c'est, selon toute probabilité, l'action qui est représentée ici.

(1) Boulang., *de Conv.*, IV, 16.

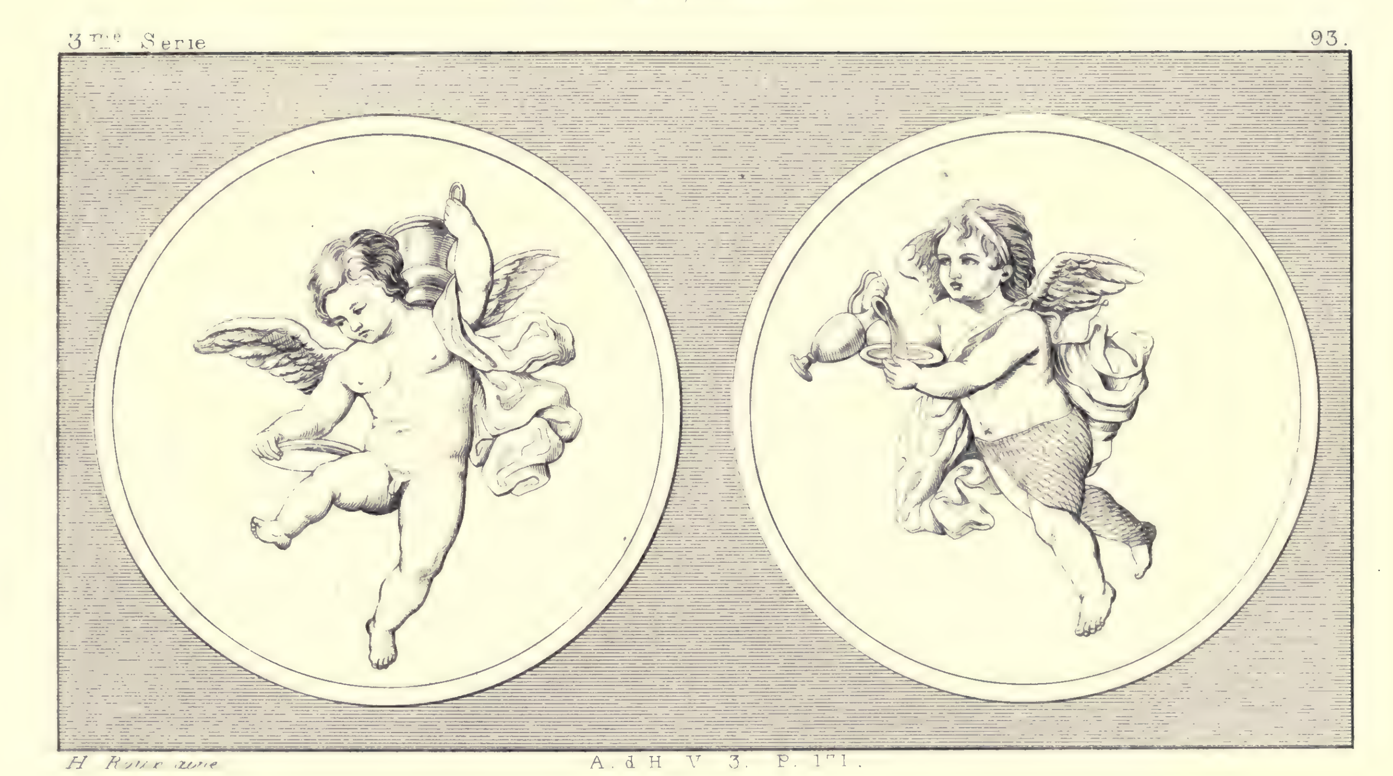
Le second Génie, qui n'a qu'une légère draperie d'un rouge clair, maintient du bras gauche, sur son épaule du même côté, un vase d'or, à une seule anse, assez grand et presque cylindrique, qui est probablement un cotyle (1). Sa main droite soutient une grande patère, ou le plateau correspondant au vase, et l'appuie contre sa cuisse avec un mouvement tout plein de gentillesse.

PLANCHE 93.

Ce petit Génie, le troisième de la série, encore avec une draperie rouge, porte sur ses épaules un chevreuil, animal consacré à Bacchus, par allusion aux bonds et aux sauts continuels des ministres de ce dieu. Souvent des Bacchantes sont représentées tenant de jeunes chevreuils (2).

Le quatrième, toujours en rouge, tient à deux mains un vase cylindrique qui a la forme d'une petite tour et qui paraît du même métal que tous les autres. On a cru voir ici un ceste mystique ou une espèce d'autel portatif, tel que l'autel de Rhéa, porté dans la pompe bachique de Ptolomée (3). Mais selon l'opinion la plus vraisemblable, c'est un *pyrgus*, espèce de petite tour, dans laquelle les joueurs jetaient les dés, après les avoir agités dans le

(1) Athen., XI.
(2) *Anthol.*, V, 4.
(3) Athen., V, p. 198 et 201.

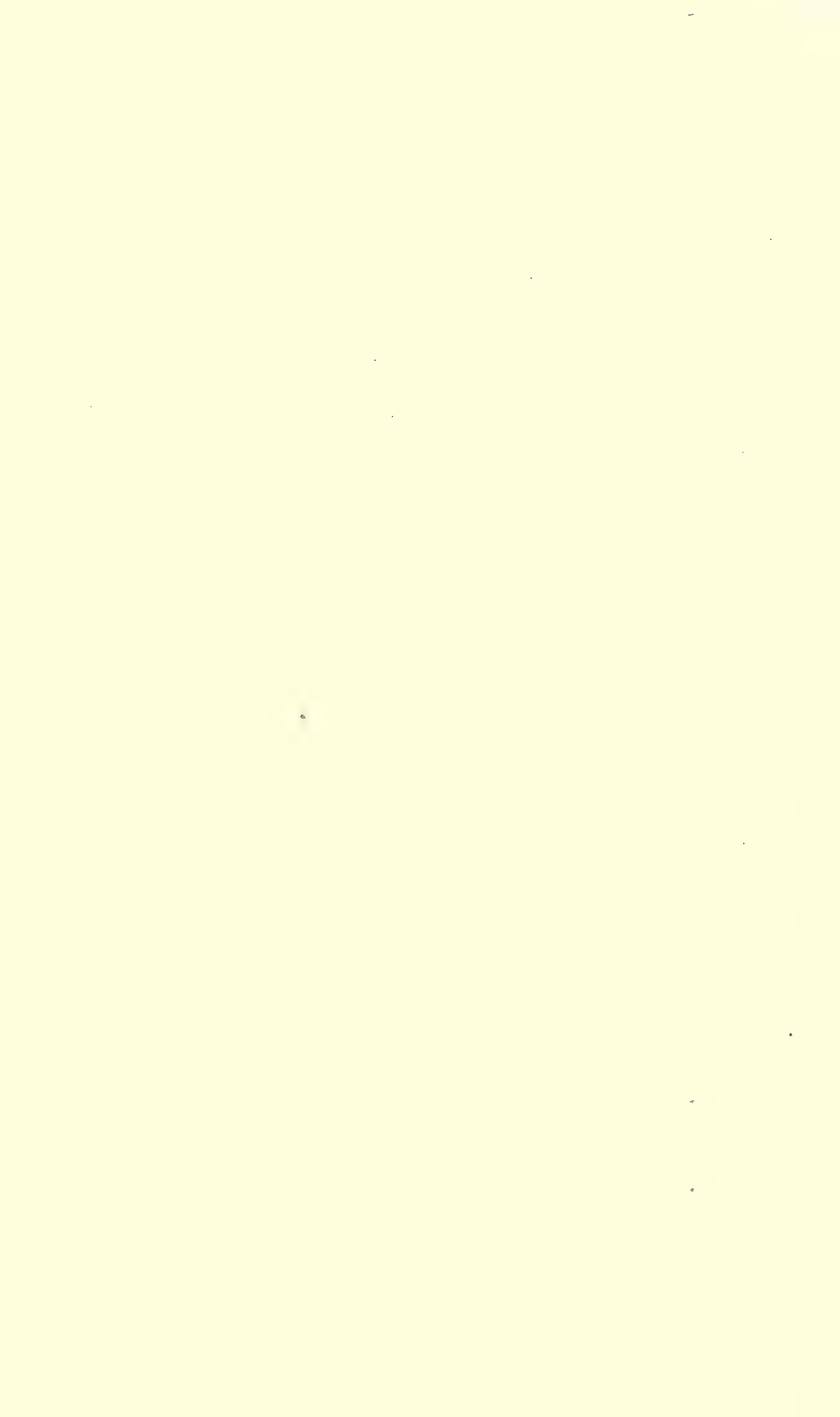


H. Roux aîné

A. d H. V. 3. P. 171.

GENIES.

Genien







GÉNIES.

Genien

fritillus (le cornet). Les cubes d'ivoire tombaient en cascades, le long des degrés dont l'intérieur de la tour était garni; puis ils sortaient par de petites ouvertures qui étaient tout au bas, et roulaient sur la table où ils finissaient par se fixer. Ces ouvertures sont bien visibles dans notre peinture, et cette circonstance tranche une question d'archéologie longtemps débattue entre les savants (1).

PLANCHE 94.

Cet enfant ailé, qui est le cinquième, porte une petite draperie violette; il danse gaiement, en soutenant sur sa tête, de la main gauche, un *calathus*, une corbeille dorée, et en portant de la droite un thyrse et un cymbalum avec ses grelots.

Le sixième a sur le bras gauche une bande d'étoffe jaune, et tient des deux mains un vase d'or à deux anses. Ce vase n'est point un *carchesium*, car le *carchesium* était comprimé vers le milieu de sa hauteur. Il paraît plutôt que l'on doit reconnaître ici l'espèce de seau à deux anses qui était appelée en grec κύπελλον, ἀπὸ τῆς κυφότητος, à cause de sa gibbosité (2), et que les Latins nommaient *sinum*. Par une coutume opposée à celle des modernes, les Grecs commençaient le repas avec de petites

(1) Mart., XIV, 16 et comment. (2) Athen., XI, 9, p. 482.

coupes et le finissaient avec de grandes (1) : notre sixième Génie arrive sans doute pour la fin, car il est difficile qu'un vase plus grand succède à celui-ci.

PLANCHE 95.

Encore une draperie rouge au septième Génie : il tient dans sa main droite un vase d'or, de forme hémisphérique et sans anse, sans doute de l'espèce de ceux qu'Athénée (2) appelle *hémitome* ou *mastos* (mamelle). De la main gauche, il soulève une petite cruche du même métal. On a déjà vu que les anciens mêlaient toujours de l'eau à leur vin : ils y ajoutaient même des parfums (3). C'étaient les esclaves adultes qui versaient d'abord l'eau ; puis les plus jeunes ajoutaient le vin et les parfums ; enfin, un esclave plus âgé présentait la coupe à chaque convive, en la soutenant sur ses trois doigts (4). Il semble qu'on ait voulu marquer ici le deuxième acte de cette espèce de cérémonie.

Enfin le dernier Génie n'a point d'ailes ; il a été trouvé dans un autre emplacement : cependant il porte aussi une draperie rouge. De sa main droite il soutient sur sa tête une large conque dorée, et sa gauche porte un sceptre d'or. On sait que la conque est un attribut de

(1) Diog. Laert., *in Anach.*; Cic., *Verr.*, III.

(2) *Loc. citat.*

(3) Ælian, *Var. hist.*, XII, 31.

(4) Pignor., *de Serv.*, 112 et 141.



A. d H. V 3 P. 175.

GÉNIES.
Genien.





PEINTURES.

Malerei



[illegible]

Taenzerin

Vénus ; et le sceptre convient à toutes les divinités que les poëtes qualifient de Roi et de Reine. Vénus est appelée par Anacréon Θεάων ἄνασσα, Reine des déesses. Selon quelques archéologues, cette figure serait une allégorie exprimant le coup de Vénus, ou coup basilique, au jeu de dés, coup qui assurait toujours la victoire, et qui désignait le roi du festin (1). Peut-être l'explication est-elle un peu subtile.

PLANCHE 96.

Ce groupe de danseuses fait partie d'une série de douze peintures murales, qui ornaient le principal appartement d'une maison de Pompéi voisine de la *Torre del Annunciata*. La décoration était complétée par treize autres cadres plus petits contenant des arabesques, un Cupidon et sept danseurs de corde, le tout sur fond noir. L'appartement dont il s'agit était peut-être une simple salle à manger, et même, bien clos et fermé de tous côtés, un triclinium d'hiver; quelques personnes veulent y voir un *venereum*, un *aphrodisium*, chambre secrète dans laquelle il y avait aussi une table à trois lits, comme dans celle du grand vaisseau du tyran de Syracuse (2), sanctuaire consacré à la fois à Vénus et au dieu du vin.

(1) Senftleb., *de Alea veter.*, 5 ; Meursius, *de Lud. gr.*, in Κυβεία.

(2) Athen., V, 10.

Ces deux belles jeunes femmes exécutent, avec une grâce parfaite et un laisser-aller plein de charmes, un mouvement qui se retrouve, quoique rendu avec notre roideur habituelle, dans la contredanse guindée des modernes, ou plutôt dans les passes voluptueuses de l'allemande. Elles semblent tourner lentement l'une autour de l'autre, en se prenant ou plutôt s'effleurant délicatement l'extrémité des doigts. Ce mouvement serait-il l'*acrochirisme* (1), la *chirapsie* (ἀκροχειρισμόν, χειραψία) (2), danse analogue à une espèce de lutte qui portait les mêmes noms?

Celle des deux danseuses qui est à la droite du spectateur, et dont l'attitude exprime le plus d'abandon, est vêtue de jaune; l'autre porte du vert, avec une bordure de vermillon, couleurs qui convenaient aux femmes vouées au culte du plaisir :

> Nunc herbas imitante sinu, nunc dulce rubenti,
> Murice (3).

« Elle offre tantôt la verdure des prairies, tantôt la pourpre gracieuse du murex. »

La draperie qui enveloppe la seconde des deux femmes est entièrement transparente. Nous avons déjà vu des

(1) Lucian., *de Salt.*

(2) Plutarch. et Galen., apud Stephan., s. v. Χειραψία.

(3) Stat., *Sylv.*, II, 1, 133; vid. et. Apoll. Tyan., ap. Philostrat., IV, 21; Cyprian., *de Discipl. et Hab. virg.*; Tertull., *de Habit. mulier.*; Mart. Capell. *de Nupt. Merc. et Philol.*

danseuses revêtues de cette *tarantinide diaphane* (1) qui les enveloppe comme un léger nuage : cette étoffe se faisait avec la soie de la Pinne marine (2), appelée quelquefois Laine d'or (3).

La même danseuse est coiffée d'une sorte de turban. C'est peut-être ce qu'on appelait ἐκκοιλιστοὶ ou ἐκκυλιστοὶ στέφανοι, c'est-à-dire, Couronnes plus grandes, plus grosses que les autres, μεγάλοι, ἁδροί (4), ou Couronnes solidement roulées ; bien qu'on les fît aussi souvent de roses et de branches de figuier (5) que de bandelettes de laine (6).

La vignette représente deux tigres mouchetés, dont l'un semble examiner et flairer d'un air curieux une paire de petites cymbales. Cet instrument de percussion diffère des cymbales modernes en ce que les bords en sont très-petits et le creux très-fort en proportion, ce qui devait rendre les sons plus grêles et plus secs : il vient d'être remis en usage par un compositeur moderne qui s'en est servi habilement pour accompagner la marche fantastique de la Reine des fées (7).

(1) Poll., IV, segm. 104, et VII, segm. 17.

(2) Casaub. ad Athen., III, 11.

(3) D. Basil.

(4) Hesych. comment. J. Albert, p. 1138.

(5) Nicand. ad Athen., XV, 7 ; et Casaub. ad eumd. loc.

(6) Isidor. Hisp., *Etymol.*

(7) Berlioz, *Roméo et Juliette*, symphonie, 1839.

PLANCHE 97.

Ces deux prêtresses vont faire une offrande à quelque divinité, et probablement à Bacchus. La première tient de la main droite, par une sorte d'anse, un tympanum, instrument dont l'invention était attribuée au conquérant de l'Inde (1). Dans la gauche, elle porte une corbeille pleine de feuillages, un *thalysium* (θαλύσιον), offrande agréable à Bacchus (2), et une bandelette ou une *mappa*. Sa robe est violette ; et ses cheveux, flottants sur les épaules, sont serrés d'en haut par une couronne de feuillage. Vêtue et coiffée de même, mais plus élégamment drapée, sa compagne porte de la main droite une patère et de la gauche un objet qui ressemble à un rameau garni de feuillages et de fleurs, à un sceptre, à une massue et à un thyrse. C'est que l'attribut de Bacchus était tout cela à la fois, et que ces divers emblèmes se confondent facilement. La massue d'Hercule est appelée, Sceptre de dur olivier, σκᾶπτρον σκληρᾶς ἐλαίας (3); nous avons vu le sceptre de Vénus, et celui d'une autre prêtresse, en forme de massue et garni de verdure; enfin on couvrait quelquefois de feuilles cousues toute la surface du thyrse, qui s'appelait alors *sutilis* (4). Du reste, la *ferula* (νάρθηξ), qui se con-

(1) Diod. Sic., II, 38.

(2) Suid. in θαλύσιον; Menandr., *Rhet.*; Theocr., *Idyll.*, 26.

(3) Pindar., *Olymp.*, VII, 50.

(4) Buonarr., *Cam.*, p. 434; id., *Med.*, tab. XVI, n. 17, p. 303; Salmas., *Hyl. Iatr.*, p. 4.

A. d'H. V. 2. P. 179.



H. Roux aîné.

A. d'H. V. 1. P. 245.

PRETRESSE DE BACCHUS.

Priesterin des Bacchus.







Faun und Bacchantin

fondait avec le thyrse (1), était une plante qui avait tout à fait l'aspect d'un sceptre ou d'une massue (2). C'est de cet attribut bachique que les initiés du degré inférieur sont appelés ναρθηκοφόροι, par opposition aux plus avancés, dits βάκχοι : d'où le mot fameux, πολλοὶ μὲν ναρθηκοφόροι, παῦροι δέ τε βάκχοι (3) : « Il y a beaucoup de narthécophores ; mais les véritables initiés sont peu nombreux. »

Un panier de figues sur une fenêtre, d'autres figues plus grosses et une grenade par terre, une saucisse ou un boudin, suspendu à la muraille, composent le petit tableau de nature morte que représente la vignette.

PLANCHE 98.

Ce groupe, peint sur fond rouge, décorait l'atrium d'une maison de Pompéi. Un faune et une bacchante dansent en s'embrassant. Le faune, couronné de lierre, a sa nébride sur le bras gauche et porte une syrinx ; sa compagne appuie sa main droite sur l'épaule du faune, et tient de la gauche un bâton pastoral : tout le torse de cette figure est à découvert, et une draperie flottante de couleur violette, passant sur le bras gauche, cache seulement le bas des cuisses et les jambes.

Le principal mérite de cette composition consiste dans l'habile entrelacement des membres et dans la vérité du

(1) Eurip., *Bacch.*, 251, 254.
(2) Plin., XIII, 22.
(3) Plat., *Phæd.*

mouvement des deux danseurs qui semblent tourner sur eux-mêmes : c'est la valse des modernes, mais plus majestueuse et plus lente.

Dans la vignette, sur un fond noir, on voit une chèvre qui fuit, pleine de terreur, et un tigre qui se pelotonne pour atteindre sa proie d'un seul bond.

PLANCHE 99.

Dans ce tableau sur fond blanc, un faune aux cheveux blonds couronnés de pampre, n'ayant pour tout vêtement que sa nébride de couleur rougeâtre, élève d'une main, au-dessus de sa tête, une grappe de raisin fort noir : ce raisin est pareil à celui des environs du Vésuve, appelé aujourd'hui *uva da vindemmia* ou *glianica,* par corruption de *hellanica,* grec. De l'autre main, il appuie sur sa cuisse gauche un panier plein du même fruit, et, dans ce double mouvement, il semble exécuter un pas de danse assez bizarre. Devant lui marche, ou du moins danse plus gravement, une femme demi-nue, dont la chevelure blonde est retenue par une guirlande de myrte, avec une bandelette jaune : la draperie qui couvre ses cuisses et ses jambes est de la même couleur, mais doublée de violet. Elle pince des deux mains les cinq cordes d'une lyre d'or, et semble ainsi régler la cadence de sa propre marche et les pas de son compagnon. La lyre est un instrument bachique : elle figure souvent dans les monu-

PEINTURES.

Malerei.



Bachischer Tanz.





PEINTURES



Apothéose

ments qui représentent une vendange (1). Nul doute que l'artiste n'ait voulu rappeler, aussi bien que le lui permettait son cadre restreint, ce joyeux cortége, qui de nos jours se forme encore dans chaque hameau d'Italie, quand les heureux villageois reviennent de la vigne et du pressoir, plus enivrés de leurs chants et de leurs jeux que de la liqueur qu'ils ont goûtée.

PLANCHE 100.

Cette apothéose est d'autant plus curieuse, que les monuments de la peinture et de la sculpture antique en fournissent à peine une seule autre qui se rapporte également à une femme. Nous voulons parler de l'apothéose de Faustine la jeune, représentée dans un bas-relief du Capitole (2).

Ici, la jeune femme est emportée au ciel, non par un paon comme l'indiquent les médailles, mais sur les ailes d'un Génie femelle ou d'une Muse couronnée de laurier et portant la lyre à dix cordes avec le plectrum : ce *barbitos,* suspendu à ses épaules, *apta balteo* (3), a un *magas* de tortue. Ce n'est pas que dans la personne divinisée et couronnée elle-même de laurier, nous voulions pour cela reconnaître une femme poëte ou musi-

(1) *Marbres de Turin*, p. 77; Homer., *Iliad.*, σ, 561 et seqq.

(2) Montfauc., *Ant. expl.*, suppl., tom. V, pl. 60.

(3) Apul., *Florid.*

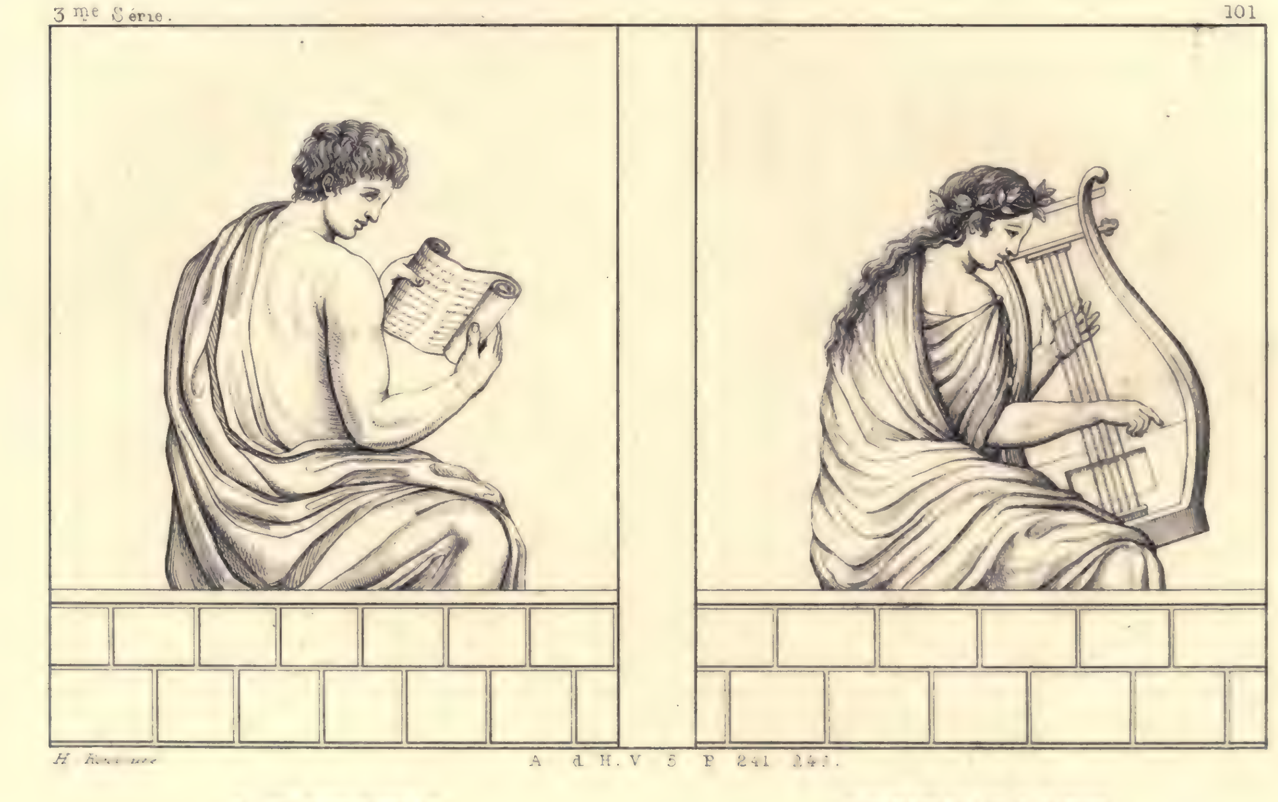
cienne : une pareille consécration ne serait guère dans les mœurs de l'empire romain. Cette distinction n'a été accordée sans doute qu'à quelques impératrices : et la Muse historique pouvait être chargée de leur mémoire aussi convenablement que de celle d'une artiste.

Il est difficile de déterminer l'objet que la femme déifiée tient dans sa main gauche. Est-ce un flambeau, pour rappeler son bûcher, comme le catafalque dans les apothéoses des empereurs ? Serait-ce un mât de vaisseau, pour indiquer quelque circonstance de sa vie ou de sa mort ? N'est-ce point plutôt un carquois, muni de son couvercle et de sa bandelette, tel qu'on en voit un dans l'apothéose d'Homère (1). Dans ce dernier monument, le carquois est l'attribut d'Apollon ; ici il pourrait être celui de Diane, et la femme déifiée devrait alors se confondre avec cette déesse.

La Muse est vêtue d'une tunique blanche, sur laquelle flotte une draperie verte soulevée par la rapidité du vol de cette déesse. Quant à la mortelle déifiée, elle est enveloppée dans une large tunique à manches, bleu céleste, serrée au-dessous du sein par une ceinture d'or enrichie de pierreries. Une draperie flotte autour de sa tête et lui fait une sorte d'auréole : elle est couronnée de laurier comme l'autre figure. Mais la vigueur des traits de Clio, fille des cieux, offre un heureux contraste avec

(1) Winkelman, *Monum. de l'antiq.*; Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. I.





A. d. H. V. 5. P. 241. 241.

LECTEUR.
Lector

CITHARISTE.
Citherspieler

le regard rêveur et le sourire mourant de celle qui laisse sur la terre des amis éplorés.

La vignette est un de ces emblèmes de la chasse si fréquents à Pompéi. Le Génie a blessé un ours qui le poursuit; il vient de lui lancer sa dernière flèche qui est tombée sans effet; mais il échappe en riant à l'animal furieux, tandis qu'un chien arrive à son secours.

PLANCHE 101.

Ces deux peintures sur fond blanc ont été trouvées ensemble dans une maison située près des portes de Pompéi, et au pied des murs de la ville, qui sont eux-mêmes couverts de refends pareils à ceux qui occupent le bas de chacune des fresques. La première représente un jeune homme aux cheveux blonds; une draperie changeante, rouge et verte, lui laisse à découvert le bras droit et tout ce côté du corps: cette habitude d'avoir l'épaule nue, que l'on qualifiait par l'épithète ἐξωμίας, était propre non-seulement aux philosophes cyniques (1), mais aussi à une grande partie de la jeunesse des villes grecques (2). Il est assis sur le bord d'une muraille, occupé à dérouler d'une main un volume et à le rouler de l'autre à mesure qu'il le lit.

(1) Lucian., *Vet. auct.*, 7; Salmas. ad Tertull., *de Pall.*, p. 116, 255 et 396 ad 400; D. Cyprian., *de Bono patient.*

(2) Theocr., *Idyll.*, II, 78; Xenoph., *Conviv.*, p. 698.

L'autre figure est celle d'une jeune femme, dont les cheveux également blonds, mais flottants sur les épaules, sont retenus sur le front par une branche de laurier. C'est la coiffure propre à Calliope (1), à Phœbus (2), aux poëtes, aux musiciens (3), aux prophètes (4). Son vêtement intérieur (*tunica interior*) est vert et retenu sur l'épaule au moyen de trois agrafes, genre de tunique qui s'appelait *péronatride*, περονατρίς (5); une large draperie de couleur changeante, rouge et verte, est jetée là-dessus, et laisse le bras droit de la musicienne plus libre que l'autre, bien qu'elle touche de la main gauche seulement les cinq cordes de sa lyre d'or.

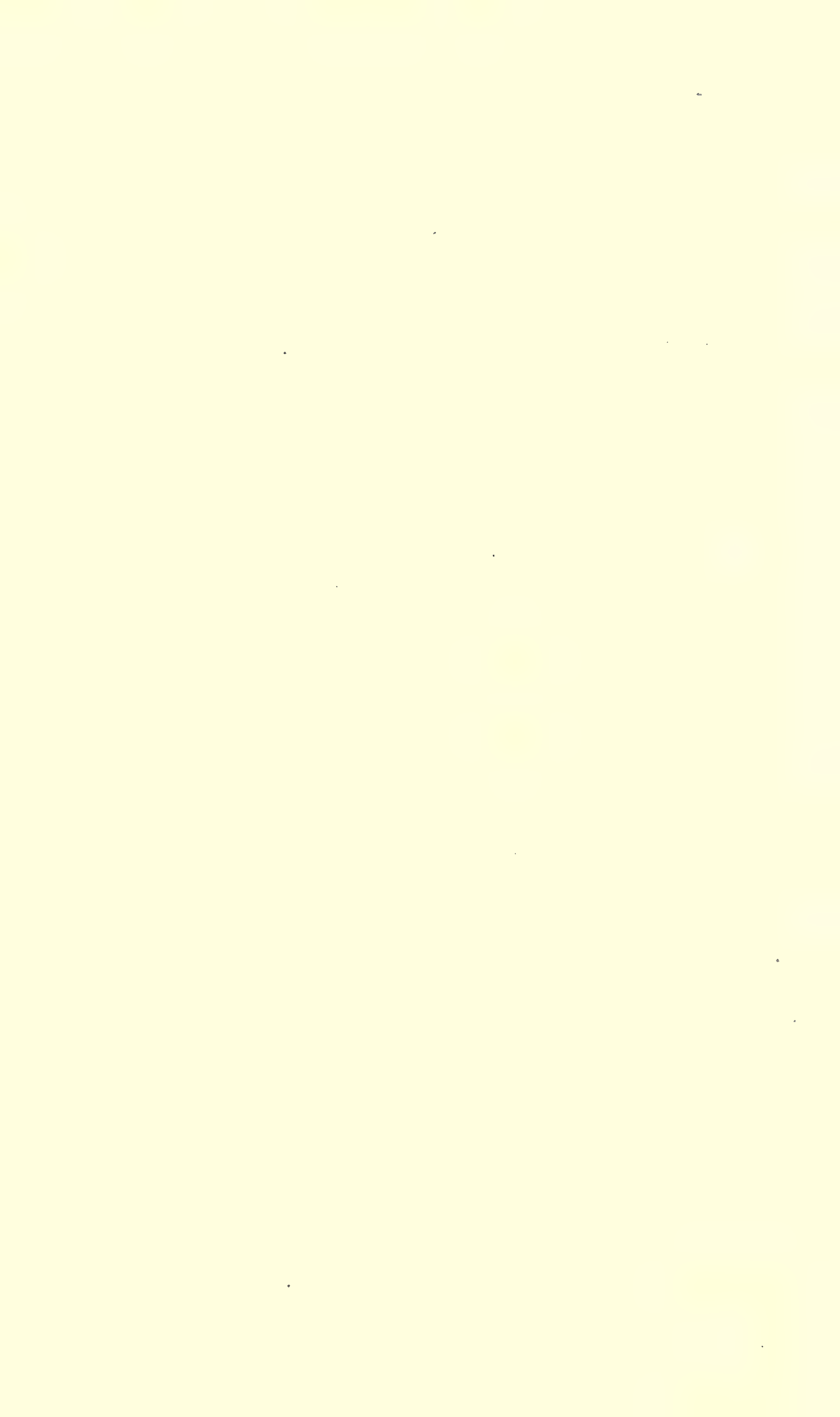
PLANCHE 102.

Le magnifique péristyle de la maison dite du Questeur, à Pompéi, était décoré de cette fresque, qui représente, sur un fond jaune, une de ces danseuses dont l'image se répète si souvent dans les habitations des deux cités vésuviennes. Celle-ci porte les attributs d'une bacchante : la couronne de lierre avec les corymbes ceint ses blonds cheveux; la nébride couvre la moitié seulement de son beau sein, et ses mains blanches et délicates portent le

(1) Ovid., *Fast.*, V, 79.
(2) Id., *Met.*, I, 564.
(3) Virg., *Æn.*, I, 740.
(4) Tibull., *Eleg.*, II, 5, 66.
(5) Theocr., *Idyll.*, XV, 21; *Anthol.*, III, 125, 2.



H. Roux aîné



thyrse couronné de myrte et la patère d'or. Sous la nébride, au bas du sein, se rattache une draperie légère de couleur violette, qui flotte au gré des zéphyrs éveillés par la danse, et qui dévoile ainsi les contours d'un beau torse et des membres les plus gracieux : une écharpe blanche voltige sur le cou et autour du bras gauche; les pieds sont ornés de périscélides. Les danseuses que les anciens faisaient paraître dans leurs repas prenaient souvent ces brillants et riches attributs, propres à jeter de la variété dans leurs pas ou leur pantomime, en justifiant la hardiesse de leurs attitudes et leur nudité presque entière. Surtout, elles prenaient souvent le disque ou la patère, qui leur faisait donner le nom de *pinacides*, πινακίδες (1). Dans les festins, elles apportaient ou enlevaient en cadence les plats d'or et d'argent qu'elles faisaient briller au-dessus de leurs têtes en traçant dans l'air des figures rapides et variées.

Ce qu'il y a de plus admirable dans cette peinture, comme dans toutes celles du même genre, c'est la rapidité, la facilité, la sûreté, et, dirai-je comme les Italiens, la fluidité de pinceau des artistes de l'antiquité. Ces qualités sont, à la vérité, essentielles dans la fresque, qui ne souffre ni lenteurs, ni corrections : et les occasions de les acquérir par un travail forcé étaient aussi multipliées dans les siècles anciens qu'elles sont rares de nos jours.

(1) Poll., *Onom.*, segm. 103.

PLANCHE 103.

Une des plus impérieuses nécessités de la poésie et de la peinture commande de personnifier toutes les affections de l'âme, tous les actes de la vie, et même les conceptions les plus abstraites. Homère, Pindare, Eschyle nous offrent comme des êtres réels : la Terreur, Φόϐος (1); la Poursuite, Ἰωκή (2); le Repos, Ἡσυχία (3); la Vérité, Ἀλάθεια (4); le Prétexte, Πρόφασις (5); la Nécessité, Ἀνάγκη (6); la Honte, Αἰσχύνη (7). Et c'étaient là non-seulement des allégories consacrées par les poëtes, mais encore des divinités reconnues par les peuples. On adorait, chez les Athéniens, la Force, Βία (8), l'Impudeur, Ἀναίδεια (9), et la Pudeur, Αἰδώς (10); chez les Thébains, la Richesse, Πλοῦτος (11), et la Fortune, Τύχη (12); à Sicyone, la Persuasion, Πειθώ (13); à Olympie, l'Occasion, Καιρός (14); en Élide, l'Ivresse, Μέθη (15); à Épidaure, la Mansuétude, Ἠπιόνη (16); à Sparte, la Mort, Θάνατος (17).

Suivant les traces de la religion, l'art multipliait de

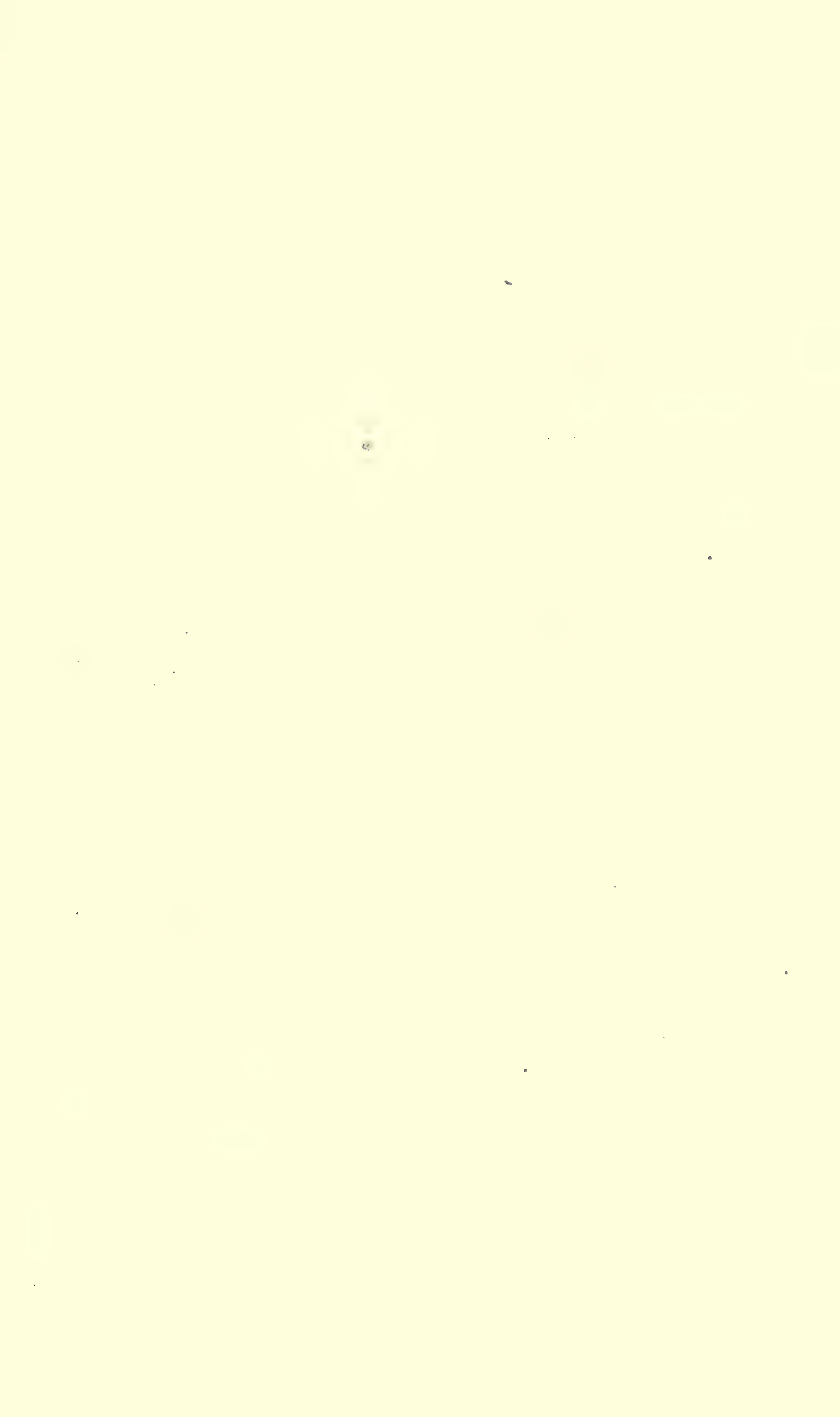
(1) Hom., *Il.*, ε, 538; Æschyl., *Agam.*, 1426.
(2) Homer., *Il.*, ε, 339.
(3) Pindar., *Pyth.*, 82.
(4) Id., *Olymp.*, 10, 6.
(5) Id., *Pyth.*, 5, 35.
(6) Æschyl., *Prometh.*, 515.
(7) Id., *Theb.*, 394.
(8) Pausan., II, 4, 7.
(9) Cic., *de LL.*, II, 1.
(10) Pausan., III, 20, 10.
(11) Id., IX, 16, 2.
(12) Id., IV, 30, 3.
(13) Id., II, 7, 7.
(14) Id., V, 14, 7.
(15) Id., VI, 24, 6.
(16) Id., II, 29, 1.
(17) Plutarch., *Cleomen.*, 9.



H. Roux ainé M°. B°. V. 8 P. 54

SPONDE

Sponde



plus en plus ces êtres imaginaires. Par sa nature même, plus féconde en ce genre de création que sa sœur la poésie, la peinture étendait chaque jour le domaine de l'iconologie : elle a créé de la sorte une foule de personnages abstraits dont on chercherait en vain le nom dans les auteurs classiques.

Le personnage que représente notre fresque, doit-il être rangé tout à fait dans cette catégorie? Sans doute, cette femme ailée, la tête ceinte d'un diadème, parée de boucles d'oreilles et d'un collier d'or, vêtue d'une large tunique d'une étoffe transparente sur laquelle est jetée une draperie flottante à mille plis, cette femme, qui soutient de la main gauche un bassin, et qui pose sa main droite sur l'anse d'une espèce d'aiguière appelée *prochoüs,* πρόχοος (1), doit être nommée, comme le propose un critique italien, la *Libation.* Mais ce n'est point là un être de pure fantaisie. La Libation, *Spondè* (Σπονδή), est une des Heures des Grecs, la septième entre les dix, celle qui suit le Midi, *Mésembria* (Μεσημβρία), et précède la *Prière* (Λιτή) : Hygin parle de ces dix Heures comme d'autant de personnages mythologiques (2).

Le pendant de cette fresque est une figure presque semblable, que nous ne donnerons point par cette raison, et qui porte un bouclier et une couronne. Quelques archéologues l'appellent la *Reconnaissance militaire.*

(1) Homer., *Odyss.*, I, 136. (2) *Fab.*, 183.

Peut-être serait-il plus logique d'y voir une autre Heure du jour, la quatrième, par exemple, appelée *Gymnasia* (Γυμνασία), et consacrée aux exercices athlétiques et guerriers.

PLANCHE 104.

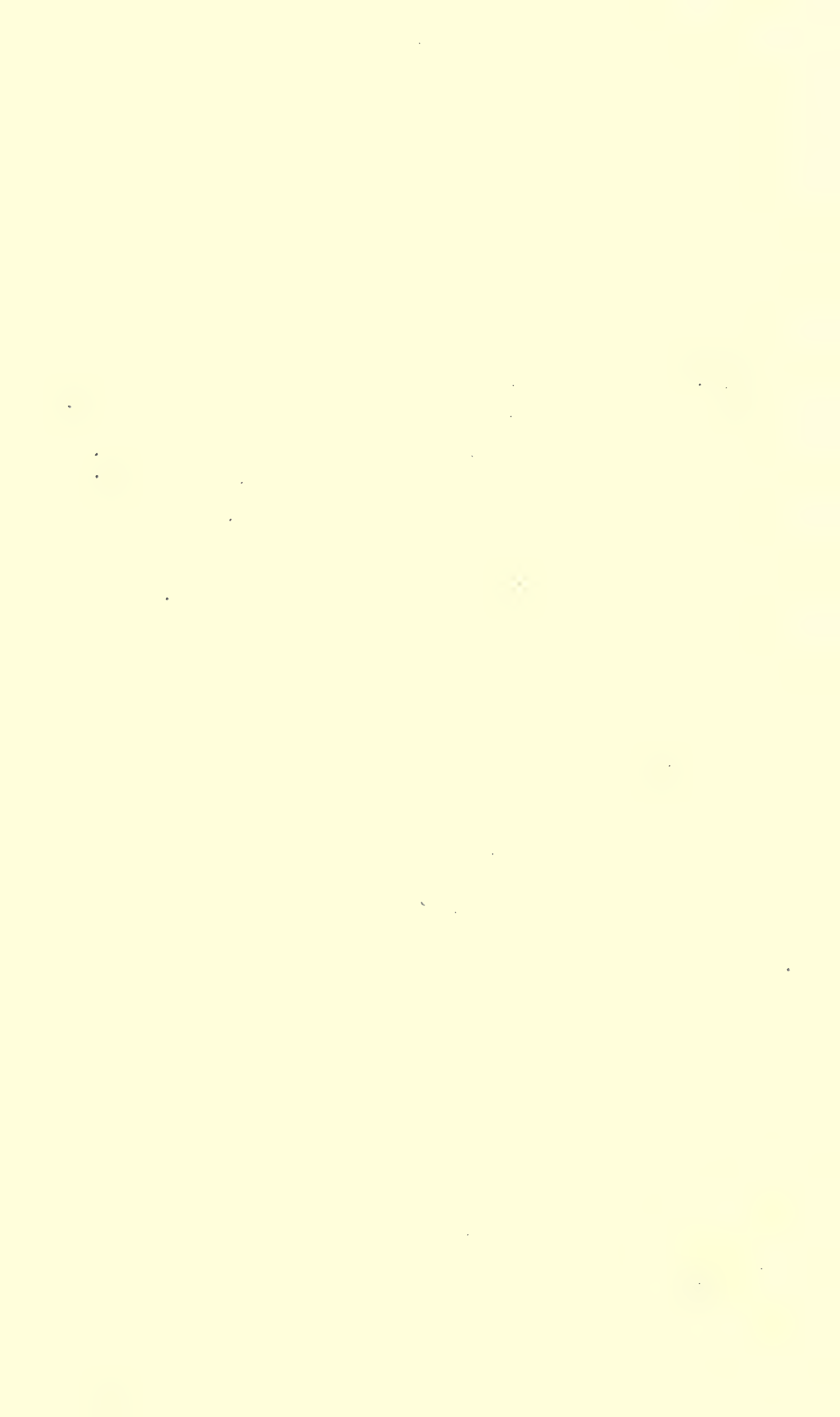
Cette danseuse, couronnée de feuilles de vigne ou de groseillier, avec de petites grappes qui pendent derrière les oreilles, et portant une corbeille pleine de fruits de toute espèce, est encore une fresque de Pompéi. Elle est peinte sur fond jaune. Une draperie verte, doublée de violet, posée sur le bras gauche, ne couvre que le bas de cette figure, en formant mille plis onduleux, et semble prête à tomber tout à fait à ses pieds. Voilà encore une de ces danseuses qui prenaient un costume de bacchante pour embellir le festin et charmer à la fois tous les sens des convives. On sait que les anciens croyaient devoir à Bacchus, non-seulement la vigne, mais encore tous les fruits (1). C'est pourquoi parmi ces danseuses bacchantes, les unes versaient le vin, d'autres la liqueur des Naïades; celles-ci offraient les produits de la chasse, celles-là, enfin, apportaient les dons de Pomone; et toutes étaient consacrées également au culte de Bacchus et de Vénus-Hétaira.

(1) Athen., III, 85; Theocr., *Idyll.*, II, 120.



H. Roux aîné. M° B°. V 7. P. 39.

DANSEUSE.
Taenzerinn.







[illegible]

Saturnus.

PLANCHE 105.

Depuis Cicéron (1) jusqu'aux astrologues du moyen âge, on a proposé un grand nombre d'explications physiques ou morales de la fable de Saturne, mutilant son père Uranus, dévorant ses enfants, et chassé enfin par son fils Jupiter. *Saturnus, quod saturetur liberis, scilicet annis;* « le Temps est appelé Saturne parce qu'il dévore ses enfants, c'est-à-dire, les années. » Diodore est l'écrivain qui a développé le plus complétement le sens historique de cette allégorie : nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur, curieux de ce genre d'explications, à l'ouvrage du savant Sicilien (2), et aux bons traités de mythologie.

Les statues consacrées à Saturne représentent ordinairement ce dieu avec un aspect vénérable, la tête couverte d'un pan de son large manteau, soit pour rappeler les profondes méditations qu'il a consacrées au bien de l'humanité, d'où lui est venu le surnom d'*Ancylomète*, ἀγκυλομήτης, esprit subtil; soit plutôt (3) pour rappeler les ténèbres qui enveloppent l'origine des temps personnifiés dans Saturne. On lui met à la main une faucille, parce qu'il a enseigné l'agriculture aux hommes encore sau-

(1) *De Nat. Deor.*, II.
(2) *Hist. univ.*, V.
(3) Viscont., *Mus. Pio-Clement.*, VI, tab. 2.

vages; ou parce que le Temps, terrible moissonneur, fauche les jours des vivants.

C'est ainsi que l'a figuré le peintre de Pompéi : majestueux dans sa démarche, vénérable dans tout son aspect, un large manteau lui enveloppe la tête, tout le corps, et même la main gauche, ce qui paraît une allusion aux sacrifices de la déesse *Fides,* dans lesquels les prêtres ne devaient montrer que la droite (1) : en effet, il ne manque point de rapports entre Saturne, Astrée et la Bonne Foi. On reconnaît ces nobles traits de la famille des dieux, plus sereins dans le maître du tonnerre, plus sauvages dans le roi du Styx, plus mobiles dans celui de l'Océan. Voilà encore cette barbe partagée en deux parties, qui, moins inculte, ou plus rare, ou plus touffue, caractérise également les trois fils de Rhéa.

Les images de Saturne, sculptées dans le marbre ou coulées en bronze, sont très-rares. Il existe deux de ces images peintes : l'une a été trouvée dans le sépulcre des Nasons; l'autre, infiniment précieuse par cette rareté même, est celle que l'on voit ici.

PLANCHE 106.

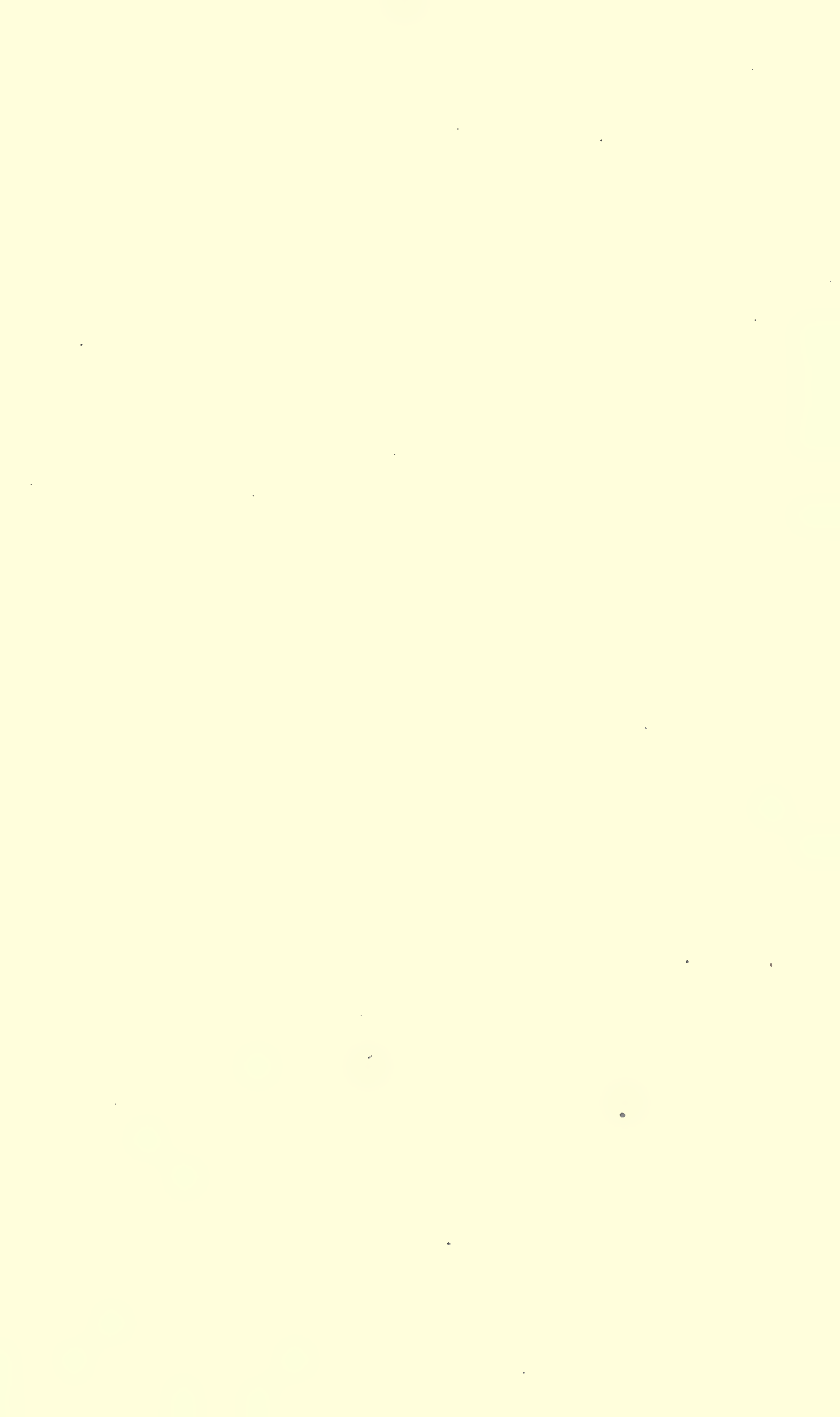
Ces deux figures font partie de la décoration arabesque du magnifique atrium de l'édifice de Pompéi,

(1) Tit. Liv., *Hist.* Voy. *Bronzes*, *Bust.*, pl. 5.



M° B°. V. 5. P 2 et 3.

JEUNES HÉROS.
Junge Heroen.



que l'on appelle la maison du Navire. Elles représentent deux jeunes guerriers, ou héros, entièrement nus, portant tous deux un manteau de pourpre et une couronne de chêne. En l'absence d'emblèmes et d'attributs caractéristiques, il serait inutile de passer ici en revue tous les personnages mythologiques ou historiques que l'artiste a pu se proposer. On pourrait rappeler les Dioscures, mais nos guerriers n'ont point le casque en forme d'œuf; Harmodius et Aristogiton, mais ils ne portent point le glaive couronné de myrte. De conjectures en objections, cette interminable recherche n'amènerait aucun résultat. Bornons-nous donc à faire remarquer les différences qui distinguent nos deux figures entre elles.

Le jeune guerrier qui occupe la droite de la planche est ceint du parazonium; son manteau, détaché de ses épaules, est jeté sur son bras gauche, et il essaye, sur le bout de son index, si le fer de son javelot est bien aiguisé; en un mot, il semble se préparer au combat. L'autre figure, quoiqu'un peu plus forte de proportions, paraît être le même jeune homme, ou un de ses compagnons d'armes, qui vient de terminer l'entreprise, qui sort vainqueur de l'attaque méditée. Il a rattaché sa chlamyde de pourpre, qu'il porte en triomphateur; il a quitté l'épée et le javelot pour le bouclier et la lance : mais il porte celle-ci renversée. Enfin, il tient de la main droite un objet qu'il semble examiner curieusement, et qu'aucun archéologue n'a pu déterminer jusqu'ici : sans doute, cet attribut serait la clef de toute l'allégorie, si notre peinture en ren-

ferme une. Nous ne pouvons qu'émettre une conjecture: cet objet nous paraît être le fer d'un énorme javelot, lancé sans doute par une machine de guerre : échappé au danger, et triomphant, le guerrier contemple l'affreux projectile qui a failli l'écraser sur le seuil même de sa victoire.

PLANCHE 107.

Le sujet de ces deux peintures est à peu près le même. De part et d'autre, sur un fond rouge, est représentée une jeune femme blonde, couronnée d'une guirlande de lierre, assise, ou plutôt à demi couchée sur le sol, nue jusqu'au-dessous de la ceinture, et le reste du corps enveloppé dans une draperie rouge de laque, qui ne laisse voir que le pied gauche sans chaussure.

Passons aux différences.

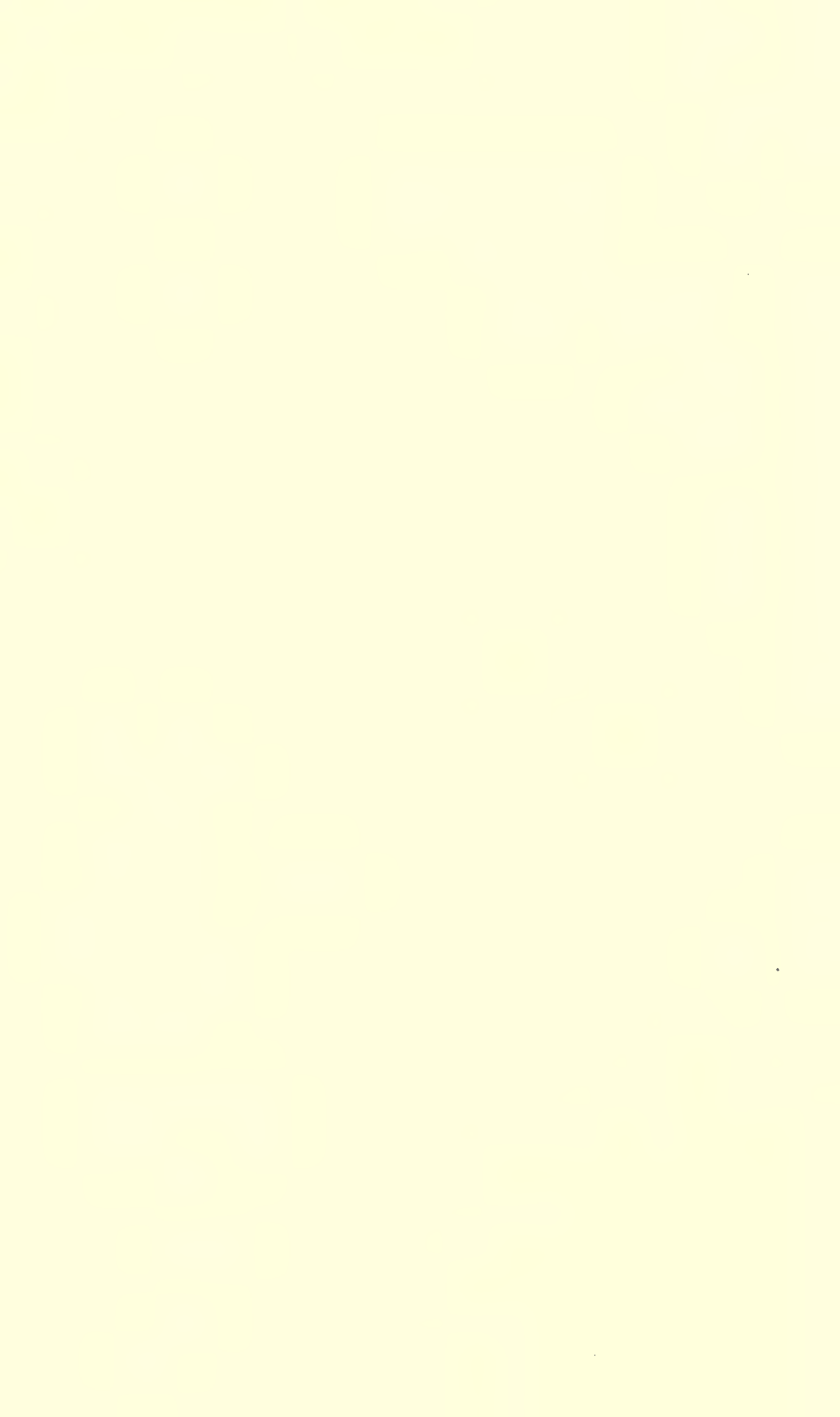
La première a pour boucles d'oreilles deux cercles d'or très-délicats, appelés hélictères, ἑλικτῆρες (1) : sa main gauche tient cette large feuille de couleur d'or, dont nous avons parlé si souvent, et qui peut être un flabellum, une feuille de nymphéa consacrée à Vénus, ou enfin une feuille de figuier, attribut de Bacchus Sycitès (Συκίτης). Enfin, elle se soulève en s'appuyant sur son bras droit étendu, la main posée à plat sur le sol.

(1) Poll., V, 97.





BACCHANTES.
Bacchantinnen.











LEDA. NYMPHE CITHARISTE.

Leda. Nymphe. Lautenspieler.

L'autre a des pendants d'oreilles formés de trois perles; de la main gauche elle tient une corne d'or qui peut être un rhyton ou la *cornucopia;* son bras droit replié porte, vers le coude, un pan de la draperie, et s'appuie sur un tympanum garni de bandelettes auxquelles sont suspendus des grelots.

Tous les attributs de ces deux figures conviennent à des bacchantes; mais ils ne répugneraient pas à des nymphes. D'ailleurs, leur attitude est plutôt celle qu'affectent habituellement les divinités des fontaines : la finesse de leurs traits, la délicatesse virginale de leurs membres d'albâtre, s'accordent mieux aussi avec cette dernière supposition. On peut tout concilier en les appelant, Nymphes, nourrices de Bacchus.

PLANCHE 108.

Semblables par le cadre, qui est d'or et garni d'oves, semblables par le fond, dont la couleur est rouge, ces trois peintures ont de plus quelque rapport entre elles par la nature du sujet, et surtout par l'attitude des personnages qu'elles représentent. Elles ont été trouvées dans une maison d'Herculanum, où elles remplissaient trois dessus de porte.

Dans le premier cadre, on voit une Léda ou une Némésis, qui offre à un cygne une patère d'or, dans laquelle il y a quelque nourriture ou quelque boisson,

peut-être du nectar. Nous avons montré ailleurs le rapport de ces deux sujets. La jeune femme est accoudée sur le bras droit, et une draperie blanchâtre, posée sur le coussin où elle s'appuie, couvre ses jambes et sa cuisse droite, en ne laissant voir que l'extrémité du pied droit : cette même draperie passe ensuite sur son bras gauche et voltige derrière ses épaules. Les cheveux de notre Léda, longs et flottants sur les épaules, sont serrés sur son front par un diadème d'une couleur jaunâtre, et peut-être d'or, comme ses boucles d'oreilles et ses bracelets.

Le cadre suivant offre une femme, dans une attitude et un costume à peu près semblables, mais inverses ou symétriques. La draperie de celle-ci, qui laisse voir ses deux pieds, est d'une couleur qui change du vert foncé au brun rougeâtre. Couronnée de lierre, elle tient de la main gauche un vase d'or en forme de corne, et de la droite, elle paraît faire ce signal que les Latins désignaient par l'expression *concrepare digitos* ou *digitis* (1).

La cithariste du troisième cadre est couchée sur le ventre, dans une position toute fantastique, ou qui suppose au moins qu'elle s'appuie, du côté gauche, sur des coussins, pour toucher avec les deux mains les huit cordes de sa lyre d'or, en forme de harpe, appelée *Cetra*. Ses cheveux sont parsemés de feuilles de lierre ou de vigne : une draperie, des mêmes couleurs que celle de la seconde figure, passe sous son corps, flotte derrière elle, et couvre ses cuisses et la moitié des jambes.

(1) Petron., 27; D. Hieron., *Epist. ad. Rust.*



PALLAS.
Pallas.



GÉNIE BACHIQUE.
Bacchischer Genius.

PLANCHE 109.

Sur ce fond noir, entouré d'un parquet, d'un chambranle et d'un plafond d'architecture rougeâtre, on voit une Pallas parée d'une robe violette, couleur dont les Spartiates se revêtaient à la guerre à cause de son analogie avec celle du sang (1). La déesse porte autour du cou, sur la poitrine et les épaules, ce qu'on appelle proprement l'égide, armure faite d'abord d'une peau de chèvre et décorée de la tête de Gorgone : l'égide est réellement la cuirasse ou le gorgerin (2) ; bien que ce mot se soit employé abusivement en parlant d'un bouclier (3). Elle est coiffée d'un casque d'acier rehaussé d'or, et dont le cimier est orné de plumes blanches. De la main droite, elle porte une lance d'or, et à son bras gauche, qui est renversé en arrière, on voit un bouclier d'or ou de cuivre à deux anses ou brassières. Ces anses, appelées ὄχανα, inventées par les Cariens (4), ne furent adoptées par les Spartiates qu'au temps de Cléomènes (5). Auparavant, on se servait de courroies appelées τελαμῶνες (6), à l'aide desquelles le bouclier se portait suspendu au cou comme l'épée : ces courroies étaient attachées au bouclier

(1) Plut., *Inst. lac.*, tom. II, p. 238.

(2) Homer., *Iliad.*, ε, 738 ; Eurip., *Ion.*, 993 et seqq. ; Poll., V, 100 ; Hesych., Harpocr. et Suid. in αἰγίς.

(3) Sen., *Herc. fur.*, 901.

(4) Herodot., I, 171.

(5) Plut., *Cleom.*, tom. I, p. 809.

(6) Poll., I, 136 ; Homer., *Iliad.*, ξ, 404 et 405.

par des espèces d'agrafes, πορπαὶ ou πόρπακες, ou bien elles glissaient dans de petites coulisses formées par des verges de fer, et appelées canons, κάνονες (1).

Cette particularité, propre à terminer des discussions grammaticales déjà fort anciennes, et peut-être oubliées, donne un certain prix à cette peinture, d'ailleurs assez médiocre.

Le second cadre offre, à sa partie supérieure, une draperie, de laquelle semblent sortir six têtes de serpent de couleur cendrée. Cette draperie rappelle que les fêtes de Bacchus se célébraient souvent à la campagne sous des tentes (2), usage que l'on rappelait même à la ville quand on tendait de draperies le triclinium (3) en l'honneur de Bacchus inventeur des festins (4) : peut-être aussi ces voiles étaient-ils une allusion aux mystères, car la statue de Bacchus était ombragée pendant la théorie sacrée (5). Auprès de cette statue se trouvaient les dragons mystiques (6) : ils sont représentés ici formant, pour ainsi dire, à Bacchus, une couronne ophioïde, ὀφιώδεα μίτρην (7), circonstance qui ne s'est encore rencontrée dans aucun monument.

Au-dessous de cette draperie, au milieu d'un fond blanc, et sur une console dorée soutenue encore par deux

(1) Eustath., *in Iliad.*, Θ, 707.
(2) Tibull., *Eleg.*, II, 5, 97; Athen., V, p. 196; Plut., *Sympos.*, IV, 5.
(3) Serv. ad *Æn.*, I, 701.
(4) Diod., IV, 4.
(5) Athen., V, p. 198; Eustath., *Od.*, p. 857.
(6) Valer. Flacc., II, 276.
(7) Nonn., *Dionys.*, VII, 102.





JEUNES PRÊTRES
Junge Priester

serpents, on voit la figure d'un Génie ayant des ailes rougeâtres, une couronne de pampre, une écharpe violette en sautoir sur la poitrine, un bâton pastoral dans la main gauche, et une grappe de raisin noir dans la droite.

Nous avons dans cette figure le Bacchus ailé, ψιλά, dont nous avons déjà parlé (1); le Bacchus botryphore, βοτρυφόρος, d'Orphée et des gemmes antiques (2); le Bacchus pastoral, νόμιος (3) : ou peut-être n'est-ce en réalité que le Génie de Bacchus avec tous ses emblèmes réunis.

PLANCHE 110.

Il est difficile d'assigner une dénomination précise à la figure que l'on voit à droite en regardant cette planche. Sur un fond blanc est peint un jeune homme presque entièrement nu, sauf une draperie, d'un violet très-clair, jetée sur son bras gauche et son flanc droit; ses cheveux châtains sont épars sur ses épaules et sa poitrine : il n'a d'autre attribut qu'un long bâton doré, qui peut paraître un candélabre; car on voit à son extrémité quelque chose qui ressemble à une flamme. Cette figure est debout sur un disque doré, posé perpendiculairement, orné d'une tête d'animal et supporté par des feuillages également dorés : ce disque est placé en avant d'une partie d'archi-

(1) *Bronzes, Bustes*, pl. 4.

(2) Gor., n. 31.

(3) *Anthol.*, I, 38, 11.

tecture jaunâtre, composée d'une corniche avec son architrave, et d'un plafond que l'on voit en perspective. Si l'on veut s'arrêter à quelque conjecture, le flambeau (1) et quelques traces d'une couronne, peut-être de roses (2), que l'on voit dans les cheveux, peuvent porter à reconnaître ici une image du dieu Comus : son attitude presque héroïque, et le flambeau debout, indiqueraient seulement qu'on l'a représenté au commencement du festin, et non déjà ivre et sommeillant à demi, comme le dépeint Philostrate.

De l'autre côté, on voit aussi un beau jeune homme nu : sa chevelure flottante est ornée d'une couronne d'olivier; il présente de la main droite un rameau du même arbre, et de la gauche un disque chargé d'un objet qu'il est impossible de distinguer : sous ce disque pend une petite draperie, un *mantile*. Les pieds de cette figure sont posés sur un membre d'architecture effacé en partie, mais qui ressemble au balustre ou coussinet d'un chapiteau ionique; sa tête, faisant les fonctions d'un Atlas, d'un Télamon (3), supporte une colonnette d'une forme capricieuse.

L'objet qui se trouve sur le disque a porté quelques critiques à voir dans cette figure un Pélops portant son omoplate sur une patère (4). On risque moins de s'égarer en ne cherchant ici qu'un Camille, un jeune ministre des

(1) Aristoph., *Pl.*, 1041; *Etymol.*, s. v. Κῶμος.

(2) Philostr., *Imag.*, I, 2.

(3) Vitruv., VI, 10.

(4) Hard. ad Plin., XXVII, 4.



PEINTURES.

Malerei.

A. d'H. V. 2. P. 189.



A. d'H. V. 2. P. 189.

PRÊTRESSES.

Priesterin.

autels, dont les attributs sont fort reconnaissables : nous en dirions volontiers autant de la première figure. Les hypothèses les plus générales, les moins précisées, sont les plus admissibles dans beaucoup de cas.

PLANCHE 111.

Ces deux fragments de fresques différentes offrent deux figures de femme. Debout, près d'une colonne dont le piédestal est fort nettement tracé, et ayant au-dessus de la tête un nœud de bandelettes, ce qui indique un temple, la première est couronnée de feuillage; elle est vêtue d'une tunique verte, à une seule manche, bordée de plusieurs listels, sur laquelle est jeté un manteau blanc à frange. De la main droite, elle présente quelques fleurs à longue tige, et de la gauche elle soutient une espèce de corbeille blanchâtre pleine de fleurs et d'herbages. La seconde est dans une attitude semblable et couronnée de même : sa tunique est rouge et son manteau jaune; elle soutient la corbeille de la main droite, et porte deux fleurs de la gauche. Selon toute vraisemblance, ces deux femmes sont deux prêtresses qui viennent apporter à quelque divinité la première offrande que les hommes aient déposée sur les autels (1) : elles présentent les verveines, *verbenas*, nom collectif qui comprend, suivant

(1) Porphyr., *de Abst.*, II; Girald., *de Sacrif.*; Pott., *Archeol.*, II, 4.

les uns, plusieurs plantes sacrées, et, suivant d'autres, toute espèce de fleurs et de plantes que l'on offrait aux dieux (1). Il est à remarquer, cependant, que les fleurs étaient une offrande particulièrement agréable à Junon Lucine : les femmes enceintes venaient lui présenter le dictame et les lis (2); elles devaient s'approcher de l'autel avec la chevelure dénouée, comme l'est celle de nos deux matrones :

Si qua tamen gravida est, resoluto crine precetur (3).

Dans les fragments que contient la vignette, on voit une bordure formée de pampres et de raisins, parmi lesquels jouent un chevreau et une panthère : on y voit aussi un seau suspendu :

Et gravis attrita pendebat cantharus ansa (4).

« Le pesant cantharus était suspendu par son anse brisée. »

Dans ce cadre étaient probablement ces deux musiciens, dont l'un joue de la double flûte, l'autre, des cymbales.

(1) Serv., *Æn.*, XII, 120, et *Ecl.*, VIII, 65.

(2) Pascal., *de Coron.*; Clement. Alex., *Pæd.*, II, 8.

(3) Ovid., *Fast.*, III, 255.

(4) Virg., *Ecl.*, VII, 33.



Priesterin.



Bachant



Dido

PLANCHE 112.

Dans cette femme abandonnée à un sombre désespoir, et tenant en main une épée, on ne peut s'empêcher de reconnaître une des héroïnes de l'antiquité qui se sont servies du glaive pour mettre fin à leurs jours. Ainsi, Canace se perça de l'épée que lui donna son père (1). Mais les conjectures se portent naturellement sur la plus célèbre de toutes ces infortunées, dont un mythographe a dressé le long catalogue (2). Toutes les circonstances peintes dans l'Énéide se trouvent reproduites ici : n'est-ce point là cette triste Didon, qui, sous ses bandelettes royales, porte, depuis le fatal départ, sa blonde chevelure en désordre?

Flaventesque abscissa comas (3).

Ne reconnaissez-vous point la reine de Carthage à cette robe orientale à longues manches (4), teinte de la pourpre de Tyr?

.... Tyrioque ardebat murice læna (5).

N'est-ce point la veuve de Sichée, déjà dans le second éclat de sa beauté? Voilà bien cette taille comparable

(1) Ovid., *Epist.*, XI.
(2) Hygin., *Fab.*, 243.
(3) Virg., *Æn.*, IV, 589.
(4) Enn. apud Gell., VII, 12.
(5) *Æn.*, IV, 262.

à celle de Diane, qui l'emporte sur toutes les autres déesses (1). Ne la voyez-vous pas, effrayée de ses propres desseins, roulant un œil sanglant, ses joues tremblantes toutes marquées de taches livides, et pâle de la mort qu'elle médite?

> At trepida, et cœptis immanibus effera Dido,
> Sanguineam volvens aciem, maculisque trementes
> Interfusa genas, et pallida morte futura (2).

Quel portrait! Je ne veux point parler du tableau du peintre de Pompéi, qui a pourtant son mérite, mais bien de celui du peintre de Mantoue. Quel portrait! quelle touche! quelle couleur! Voyez, tenant dans son fourreau l'épée dardanienne, qui va bientôt réfléchir une sinistre flamme (3); voyez, elle va s'élancer sur ces degrés, franchir cette porte; elle sera tout à l'heure dans ce palais où le bûcher l'attend:

> Interiora domus irrumpit limina, et altos
> Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
> Dardanium.

Adieu, pauvre Didon! adieu! Après ce tableau, je trouve bien peu de chose à dire sur ce bacchant vêtu de la nébride, et portant le thyrse aux lemnisques verts,

(1) *Æn.*, I, 505.
(2) *Æn.*, IV, 642 et seqq.
(3) *Loc. cit.*, 646.



PEINTURES.

Malerei.





Opfer.

qui s'agenouille pour déposer le van sacré. Je trouve cette autre femme fort peu intéressante. Je dirai pourtant que cette femme a des souliers verts, une tunique rouge et le manteau de même couleur; celui-ci, bordé de vert, est un manteau pézophore, πεζοφόρος χιτών (1). C'est, dit-on, une prêtresse, qui fait ici le pendant de la pauvre Didon. Anne, ma sœur, *Anna, soror,* que ne pouvez-vous être là!

PLANCHE 113.

Ces deux jeunes hommes se ressemblent sous beaucoup de rapports. Leur costume, disposé de la même manière, se compose également d'une simple draperie rouge; tous deux sont couronnés de laurier, et tous deux tiennent dans la main gauche une branche de laurier ornée de lemnisques: chez l'un, seulement, ces lemnisques sont entrelacés, et forment une espèce de chaîne (2). La seule chose essentielle qui les distingue, c'est que, de la main droite, l'un tient une patère ou un vase semblable, l'autre porte un petit rouleau, peut-être un volume de papyrus, peut-être un bâton de commandement, une espèce de sceptre.

La pensée la plus simple qui se présente à la vue de

(1) Poll., VII, 51.

(2) Serv. ad *Æn.*, X, 538; Buonarroti, *Med.*, p. 408.

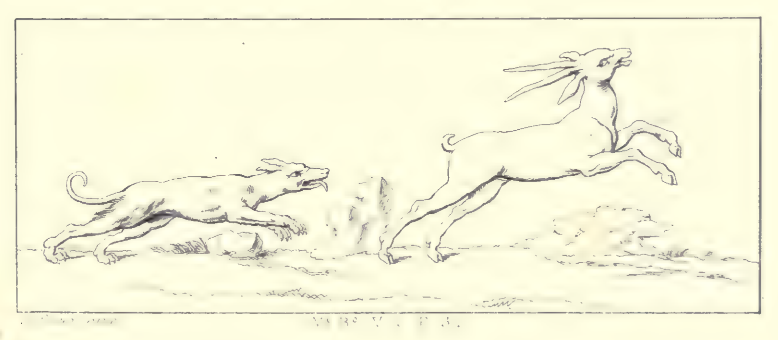
ces figures, c'est celle de deux sacrificateurs : on sait en effet que, pour supplier les dieux, on s'approchait de l'autel avec un rameau entouré de bandelettes (1). Cependant, quelques archéologues voient ici deux concurrents qui ont remporté la palme lemniscate, c'est-à-dire la première (2), soit dans les agonales à Rome (3), soit dans les jeux de la Grèce (4), où l'on décernait de pareilles palmes. La patère du premier serait aussi un prix (5). Le rouleau que tient le second serait la baguette, ῥάβδος, *rudis*, donnée au gladiateur émérite; ou l'ouvrage que le poëte a lu pour gagner la palme lemniscate (6); ou même le livre qui a été donné comme prix à ce poëte (7); ou, enfin, le volume d'or que le chantre vainqueur consacrait dans quelque temple, comme le fit une femme, nommée Aristomaque, couronnée dans le combat poétique des jeux isthmiens (8).

PLANCHE 114.

Ces deux Muses font partie de la décoration du tablinum de l'édifice de Pompéi, connu sous le nom de Maison de Castor et Pollux. Thalie porte de la main gauche un

(1) *Æn.*, V, 774, et VI, 530.
(2) Cic., *pro Rosc. Amerin.*
(3) Serv. ad *Æn.*, VI, 772.
(4) Pausan., VI, 19.
(5) Pindar., *Nem.*, X, 81 ; Horat., *Carm.*, IV, 8.
(6) Auson., *Epist. ad Paul.*, 20.
(7) Aul. Gell., XVIII, 2.
(8) Plutarch., *Symp.*, V, 2.

Mo Bo V 9 P 34





masque et de la droite le bâton pastoral : une longue tunique rouge, avec un ample manteau vert, forment tout son costume; sa simple coiffure se compose d'un ruban agrafé sur le haut de la tête, pour retenir ses cheveux courts et frisés. Euterpe tient de la main gauche deux flûtes : et de l'autre main elle arrange la couronne de laurier qui ceint son noble front; ses vêtements sont à peu près les mêmes que ceux de sa sœur. Toutes deux ont une chaussure qui leur couvre entièrement les pieds.

Les emblèmes du masque et des flûtes ne pouvaient laisser aucun doute sur les noms qu'il fallait assigner à ces deux personnages, une fois reconnus pour deux Muses. Mais a-t-il été dans l'intention du peintre de représenter de pareilles divinités? c'est ce dont on peut douter quand on compare l'arrangement des vêtements et la disposition des draperies avec le costume grec exact que la tradition assignait aux filles de Mnémosyne, tradition à laquelle les artistes de l'antiquité se conformaient rigoureusement (1). On en conclut que ces deux figures doivent représenter deux simples citoyennes de Pompéi, auxquelles l'artiste a bien voulu décerner les attributs de deux Muses, sans cependant leur ôter leur costume latin : l'allégorie, la déification ne sont là qu'incomplètes. Cette explication est d'autant plus probable, que des transformations pareilles et bien constatées se sont présentées

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, tom. I, tab. 16 et seqq.; tom. IV, tab. 14.

plusieurs fois dans les deux cités vésuviennes. Ainsi, nous avons vu à Herculanum toutes les femmes de la famille Balbus ou Nonius, transformées en Muses pour décorer le théâtre, mais conservant néanmoins leurs traits, leur physionomie individuelle, et même une partie du costume italiote (1).

Le même tablinum a encore fourni une troisième Muse, une Clio, que nous ne donnons point ici, à cause de sa presque identité avec ses deux sœurs.

La vignette représente un cerf poursuivi par un chien : cette peinture, sur fond noir, fait partie de la décoration d'un autre atrium. On y reconnaît la supériorité habituelle des anciens dans la représentation des animaux.

PLANCHE 115.

Une femme danse entièrement nue, couronnée de pampre, et laissant flotter, sur ses deux bras qu'elle lève, une légère écharpe d'une couleur indécise : elle est vue de dos, et ses formes ont quelque chose de svelte et d'élancé que l'on trouve fort rarement dans l'art antique, et qui est plutôt le cachet de la renaissance : à la décence, à la chasteté, à la pureté des formes près, on dirait une nymphe de Jean Goujon.

Le mouvement de la figure est bien caractérisé; et sa

(1) Voy. *Bronzes, statues*, pl. 68, 69, 70 et 78.

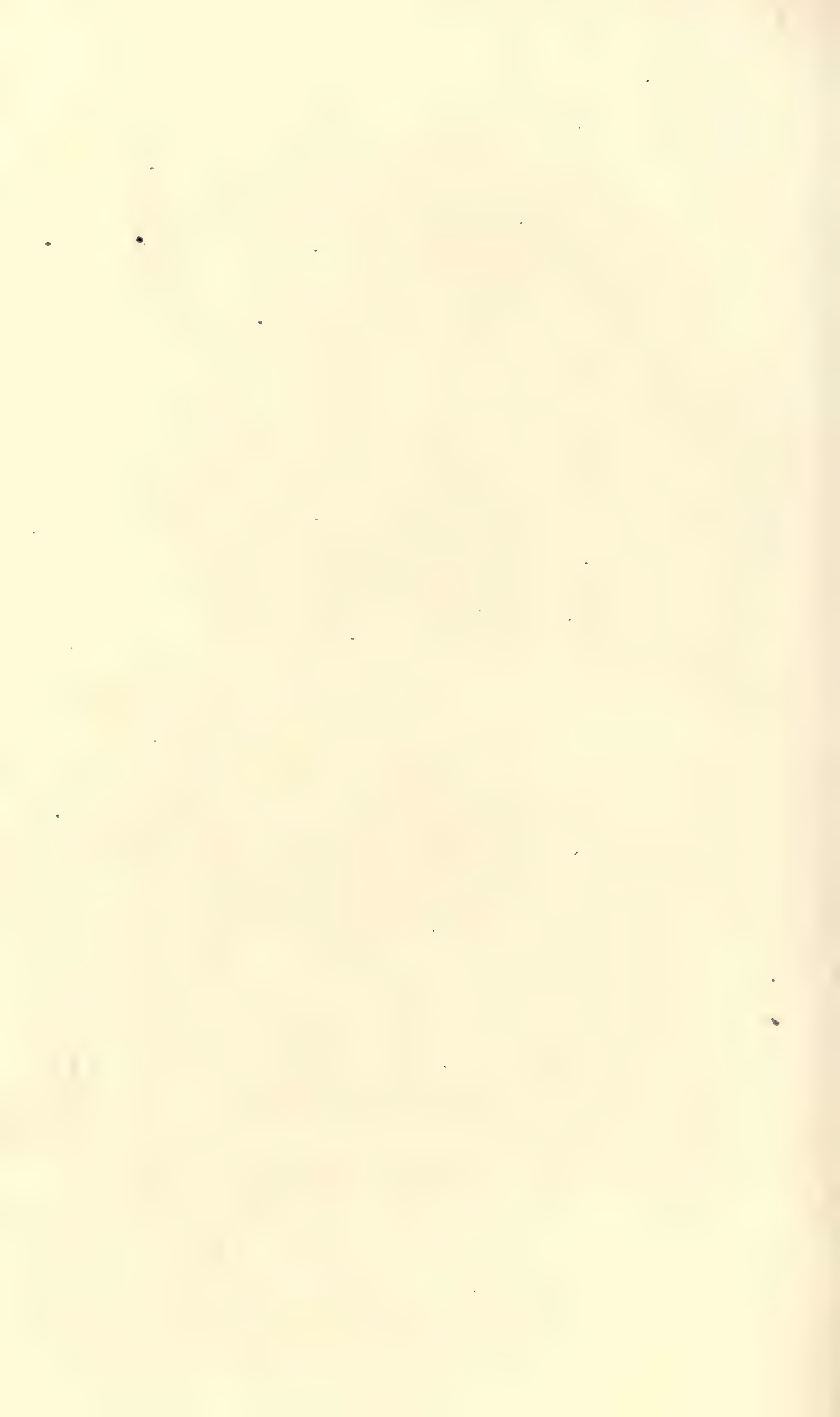
PEINTURES.
Malerei.

A. d'H. V 4. P. 129.



H. Roux aîné. A d H. V. 2. P. 2[illegible].

LA DANSEUSE.
Tänzerin.



danse animée la distingue tout à fait de la Vénus Callipyge qu'il serait d'ailleurs absurde de vouloir reconnaître ici. Cette figure lascive ne rappelle point à l'esprit d'autre souvenir que celui des lubriques florales, fêtes dans lesquelles les courtisanes de Rome paraissaient nues sur le théâtre. Les pas qu'elles y dansaient, on ne peut les désigner que par des mots grecs : c'était l'ἀπόκινος et l'ἀπόσεισις ; et ces mots grecs, on ne saurait encore, par respect pour les lecteurs, les définir autrement qu'en grec même ou en latin : ἀσελγῆ εἴδη ὀρχήσεων ἐν τῇ τῆς ὀσφύος περιφορᾷ (1), *Clunibus et coxendicibus sublevatis, lumborum crispitudine fluctuabant* (2).

La vignette représente, parmi des vases d'argent et de cuivre, différents objets, qui ont été traités par le peintre d'une manière si large et si fantastique, qu'il est bien difficile de les déterminer maintenant. C'est un petit pilastre auquel différents instruments sont suspendus, et un petit tabouret qui en porte plusieurs autres ; il y a aussi une palme, et l'on remarque particulièrement un cercle de métal garni de plusieurs anneaux, qui est sans doute le trochus décrit dans ces deux vers de Martial (3) :

Garrulus in laxo cur annulus orbe vagatur ?
Cedat ut argutis obvia turba trochis.

« Pourquoi cet anneau babillard glisse-t-il dans ce large cercle ? c'est pour que la foule ouvre ses rangs devant le bruit aigu du trochus. »

(1) Poll., IV, 14.
(2) Arnob., II ; vid. et. Meurs, *Orchest.*, in Ἀπόκινος.
(3) *Epigr.*, XIV, 169.

PLANCHE 116.

Sur un fond rouge on voit voltiger un Amour ou un Génie porté par des ailes, dont la couleur changeante passe du rouge au vert. Une draperie verte pose sur son épaule gauche et se jette en sautoir sur sa poitrine, tandis que les deux extrémités de cette espèce d'écharpe restent flottantes derrière lui. Il porte sans effort, sur son épaule gauche, un énorme vase de métal, qui a une seule anse et un pied en pointe arrondie : ce pied, pour que le vase tienne debout, doit s'enfoncer dans une base propre à le recevoir.

Au temps où cette peinture fut faite, on se servait, à Rome et dans toute l'Italie, de vases de métal ; mais si l'antique simplicité, qui ne permettait de posséder que des vases de terre, avait disparu dans les choses mêmes, elle régnait encore dans le discours : en parlant de ces vases de métal précieux, on les appelait κέραμα, poterie (1). Mais c'est bien du métal, en effet, que porte notre gracieux petit Génie ; et, pour s'expliquer l'aisance avec laquelle il plane sous son fardeau, il faut lui attribuer toutes les forces d'une divinité.

Les vases de cette forme, qui ne pouvaient se poser que sur une base ou un trépied, s'appelaient *psyctères*,

(1) Athen., VI, p. 229, et ibi Casaubon.



A. d'H. V. 5. P. 4.



H. Roux ainé. A. d'H. V. 4. P. 101.

GÉNIES.
Genien.



ψυκτῆρες (1), quand ils servaient de rafraîchissoirs, ou quand ils contenaient une grande quantité de vin pour le conserver frais : quelquefois le psyctère était posé avec son trépied sur la table, et chaque convive en tirait le vin au moyen d'un tube ou canal, probablement muni d'un robinet (2). L'inscription de Sigée (3) réunit ensemble le cratère et l'épistate : or cet *épistate*, appelé aussi *hypostate* (4), et, dans l'antique explication, *hypocratère* (5), n'était pas autre chose que la base même du cratère. Cette base s'appelait encore *engythèque*, ἐγγυθήκη (6), d'où les Latins avaient fait le mot *incitega* (7), qui désignait la base de l'amphore. De cet usage vient l'expression *crateras statuere*, établir les cratères (8).

Les deux petits cercles qui remplissent la vignette sont peints sur un fond vert. Ils offrent encore deux petits Génies ailés. Le premier porte une écharpe jaune et un chapeau de même couleur, d'une forme que nous avons déjà remarquée dans le costume des pêcheurs : c'est ce qu'on appelait le pétase thessalien, le *pileum umbellatum* (9). Sur son épaule gauche, ce petit enfant ailé, qu'on peut appeler le Génie de la pêche, porte une ligne ; de la main droite, il tient un objet que l'on ne peut dis-

(1) Antiphan. ap. Athen., XI, p. 503.

(2) Poll., VI, 99, et X, 74, et ibi Hemsterhuys.

(3) Murator., *Inscript.*, tom. IV, p. 2114.

(4) Pausan., X, 26 ; Poll., X, 79.

(5) Vid. et. Herod., I, 26.

(6) Athen., V, p. 210.

(7) Festus., s. h. v.,

(8) Virg., *Æn.*, V, 723.

(9) Ferrar., *Analect. de Re vest.*, 47.

tinguer : peut-être sont-ce deux poissons qu'il vient de prendre.

Son compagnon a une draperie rouge; il soutient de la main droite, une patère d'or, et porte dans la gauche un sceptre du même métal. Cette peinture a quelque rapport avec un sacrifice, et peut-être un sacrifice à Vénus, comme l'indique le sceptre. Peut-être aussi cette petite figure, avec ses attributs splendides, représente-t-elle l'ambition, opposée aux goûts champêtres que rappelle l'autre tableau.

PLANCHE 117.

Ces six petits sujets sont peints sur un fond jaune; ils se trouvaient tous compris dans la décoration d'un même appartement. On peut dire, sans crainte de se tromper, qu'ils représentent le triomphe de l'Amour sur les autres divinités; c'est la mise en action de cette épigramme de l'Anthologie (1) :

Συλήσαντες Ὄλυμπον ἴδ' ὡς ὅπλοισιν Ἔρωτες
Κοσμοῦντ' ἀθανάτων σκῦλα φρυασσόμενοι.
Φοίβου τόξα φέρουσι, Δίος δὲ κεραυνὸν, Ἄρηος
Ὅπλον, καὶ κυνέην, Ἡρακλέους ῥόπαλον,
Εἰναλίου τε θεοῦ τριβελὲς δόρυ, θύρσα τε Βάκχου,
Πτηνὰ πέδιλ' Ἑρμοῦ, λάμπαδα δ' Ἀρτέμιδος.
Οὐκ ἄχθος θνητοῖς εἴκειν βελέεσσιν Ἐρώτων
Δαίμονες οἷς ὅπλων κόσμον ἔδωκαν ἔχειν.

(1) *Anthol.*, IV, 12, 64; vid. et. *ibid.*, 63.



GÉNIES.
Genien.



« Voyez comme les Amours désarment l'Olympe et se parent des dépouilles des immortels. Ils enlèvent à Phœbus son arc, à Jupiter sa foudre, à Mars son armure et son casque, à Hercule sa massue; au Dieu des mers ils prennent son trident, à Bacchus son thyrse, à Mercure ses talonnières ailées, et à Diane son flambeau. Ah! les mortels ne doivent pas s'indigner de céder aux flèches des Amours, puisque les dieux abandonnent leurs armes aux Amours et leur permettent de s'en faire une parure. »

Le pinceau, en traduisant, a pris quelques licences; les larcins des Amours se composent de la corne d'abondance dérobée à la Fortune, de la massue d'Hercule, des fruits volés à Pomone, à Bacchus ou à Priape, du pétasus ailé de Mercure, d'une corbeille de fromages et d'une perche, objets consacrés à Sylvain et à Palès, et enfin du casque et de l'épée du Dieu de la guerre.

Il nous reste à indiquer les couleurs des draperies que porte chaque Génie : nous le ferons, en commençant par le haut et la gauche. 1° vert et rouge; 2° pourpre tous deux; 3° rouge tous deux; 4° vert et rouge;5° rouge et vert; 6° rouge tous deux : le panache du casque est couleur de sang.

Mais une variété, que nous ne pouvons qu'indiquer en général, et la variété la plus essentielle, c'est celle de toutes ces physionomies malignes, audacieuses, friponnes, sournoises, empreintes enfin de tous ces jolis petits défauts qui accompagnent la plus ardente des passions de l'homme.

PLANCHE 118.

Cette peinture est sur un fond rouge bordé de bandes blanches. L'enfant ailé qu'elle représente est sans doute l'Amour, le plus ancien, le plus beau et le plus puissant des dieux (1) : ayant pour unique vêtement une chlamyde violette, c'est-à-dire, tout nu, comme les poëtes l'ont toujours représenté (2), il appuie sur son épaule droite une longue baguette, sans doute le sceptre d'érable que lui donne Ovide (3); de la main gauche il soutient, au moyen d'une courroie, sa lyre, qu'il a posée à terre : cet instrument est la lyre sicilienne, appelée φόρμιγξ. Les attributs ordinaires de Cupidon sont l'arc et le carquois; cependant la lyre lui fut donnée par Pausias (4), et plusieurs monuments (5) le représentent avec divers instruments de musique : peut-être ce que nous appelions tout à l'heure un sceptre n'est-il qu'un bâton fendu, une espèce de crotale pour battre la mesure. Platon appelle l'Amour (6) le maître de poésie et de musique. Peut-être aussi vient-il de dérober les attributs d'Apollon, sa lyre et son bâton augural (7).

(1) Hésiod., *Theog.*, 120 et seqq.

(2) Mosch., *Idyll.*, I, 15; Ovid., *Amor.*, I, 10, 15.

(3) *De Pont.*, III, 3, 14.

(4) Pausan., II, 27.

(5) *Mus. Fior.*, *Gemm.*, tom. II, tab. 1, 1; tab. 16, 2; *Thes. Brand.*, tom. I, p. 180.

(6) *Conviv.*, p. 325.

(7) Scholiast. Hom., *Iliad.*, o, 256.



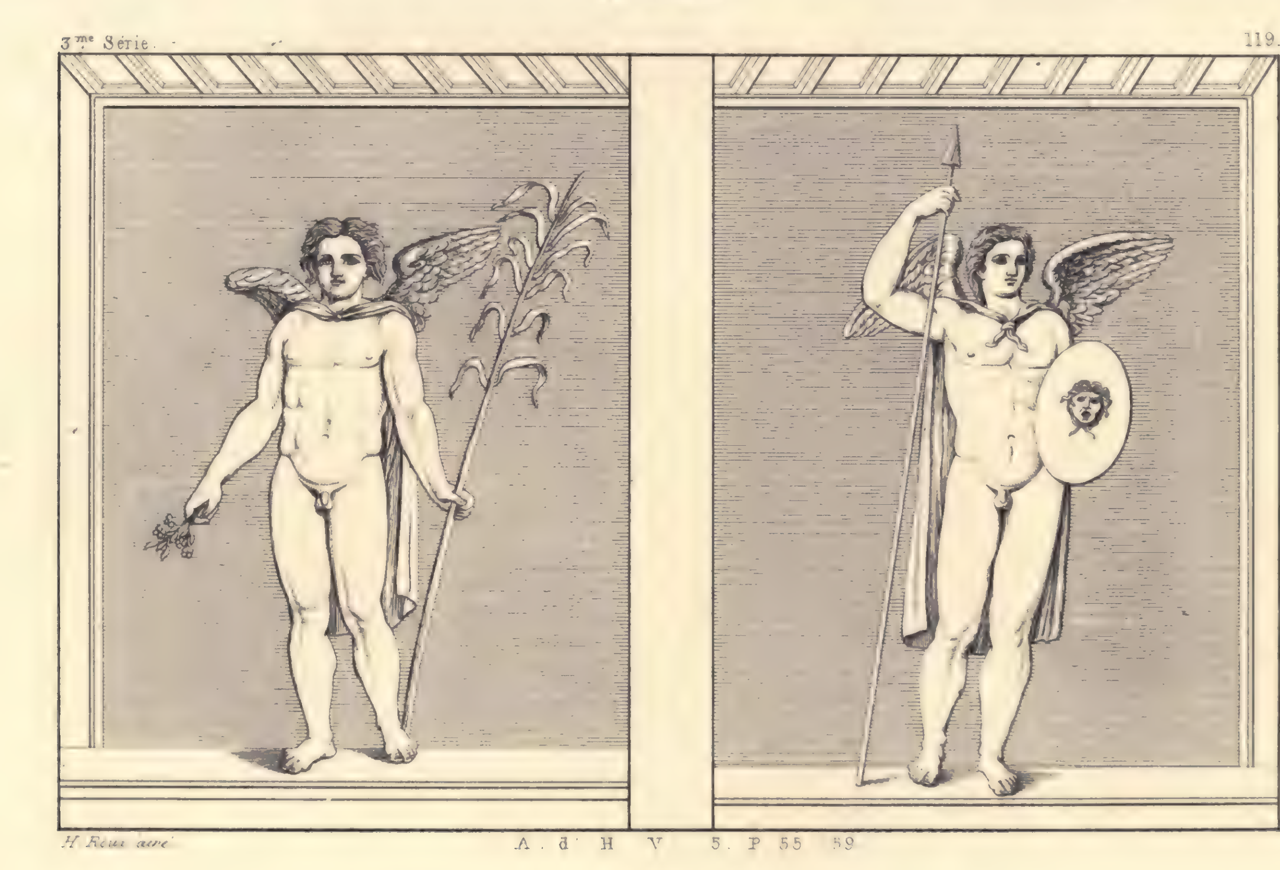


GÉNIES.

Genien.







H. Roux aîné. A. d. H. V. 5. P. 55. 59.

GÉNIES
Genien.

La seconde figure est un Génie pastoral qui tient en main le pédum et qui est couronné de feuillages. Ce petit tableau n'offre rien de remarquable, si ce n'est une exécution assez correcte.

PLANCHE 119.

La première de ces deux fresques, sur fond noir, avec un plafond et une espèce de cadre de couleur rougeâtre, représente un jeune homme blond, ayant des ailes rosées, et une chlamyde violette retenue sous le menton par une agrafe d'or. Il tient de la main droite une petite branche d'arbre chargée de quelques feuilles et de quelques fleurs blanches : c'est probablement un de ces rameaux qu'on jetait sous les pas des vainqueurs dans les jeux gymniques (1). Cette coutume, qu'on appelait la phyllobolie, φυλλοβολία, paraît venir de l'Orient (2) : elle existe encore en quelque sorte dans nos théâtres, où l'on jette des bouquets et des couronnes aux artistes aimés du public. On allait, chez les anciens, jusqu'à jeter, avec les fleurs, des bandelettes, des ceintures, des bijoux, des habits même (3): c'est un progrès qui nous reste à imiter.

Notre Génie de la Victoire tient de la main gauche une grande palme. Cette palme, que la Victoire et ses

(1) Clement. Alex., *Pæd.*, II, 8, p. 81.

(2) Herod., VIII, 99.

(3) Paus., IV, 16; Suet., *Ner.*, 25.

Génies tiennent toujours ainsi, le vainqueur qui la recevait devait, au contraire, la porter de la main droite : il tenait les autres prix de la gauche (1) :

> Palmam autem dextra, lævaque nitentia dono
> Arma ferens Tydeus (2).

Sur un fond et dans un cadre semblable, la seconde fresque offre également un jeune homme ailé, avec une chlamyde jaune, nouée sous le menton, s'appuyant de la main droite sur une lance, et tenant de la main gauche un bouclier qui porte la tête de Méduse. On ne peut douter, d'après ces attributs, que ce bel enfant ne soit le Génie de Minerve. Ce personnage allégorique, qui se trouve sur quelques monuments (3), est pourtant assez rare, ce qui ajoute du prix à nos deux fresques, déjà remarquables, d'ailleurs, par la beauté du dessin et l'expression des deux figures. On voit, par cet exemple, que c'est bien à tort que les Génies des dieux ont été mis en doute par le docte Maffei.

PLANCHE 120.

Ces trois figures, qui représentent des Génies ailés, sont peintes sur fond blanc. Le premier a autour du cou un collier d'or à deux rangs : une draperie rougeâtre, jetée

(1) Pausan., VIII, 48.

(2) Stat., *Theb.*, VI, 905.

(3) Passer., *Mus. Etr.*, tom. III, p. 57 et tab. 86.

PEINTURES.

Malerei

3me Série. 120.

Mo Bo V. 9. P. 19

GÉNIES.

Genien













A. I. H. V. 2. P. 199

PRÊTRES et PRÊTRESSES.

Priester und Priesterinnen.

sur son bras droit, flotte derrière lui; il tient de la main droite un masque tragique et de la gauche une massue. On peut reconnaître ici le Génie de la Tragédie, la massue figurant, aussi bien que le masque, parmi les attributs de Melpomène.

L'enfant ailé qui occupe le milieu de la planche porte une écharpe rouge en sautoir; il tient à deux mains un flambeau : sans doute l'artiste a voulu représenter l'Amour éclairant les pas de sa mère.

Enfin, le troisième enfant, d'une taille plus leste, d'un port plus dégagé que les deux autres, danse et tourne gracieusement sur lui-même, en faisant voltiger au-dessus de sa tête un ruban, une tresse, une sorte de guirlande, qu'il tient délicatement entre le pouce et l'index de sa main droite, et dont l'autre extrémité repose sur une patère soutenue par sa gauche. On ne peut méconnaître le Génie de la Danse dans cette charmante petite figure, je dirai presque dans cette charmante petite composition, si bien agencée, si bien mouvementée. Du reste, les deux autres petites fresques, remarquables à un moindre degré sous le rapport de l'idée, offrent une exécution également franche et facile.

PLANCHE 121.

Cette planche contient quatre figures, qui se rapprochent les unes des autres par l'analogie de leurs attributs,

tous relatifs au culte et aux sacrifices. La première est une dame parée d'un voile d'une étoffe très-fine, qui, du sommet de la tête, tombe sur ses épaules avec les anneaux de sa chevelure : c'est cette espèce de coiffure que l'on appelait κρηδέμνος, et qui était un des attributs de Junon (1); car la chevelure flottante était de rigueur dans certaines fonctions sacrées, comme dans le culte de Junon à Samos (2), dans celui de Lucine, de Cérès et de Vesta. Ses oreilles sont ornées de pendants de perles; sa robe blanche, qui est retenue par une agrafe sur l'épaule gauche, laisse à découvert une partie de la poitrine et l'épaule entière du côté opposé. Son manteau, relevé sur son bras gauche, est de couleur verte; et, de ce même côté, elle porte un petit vase rond, fermé par un couvercle : ce vase, qui ne peut mériter le nom d'*acerra,* mais plutôt celui de *pyxide,* contient sans doute de l'encens, un parfum quelconque destiné à des fonctions sacrées. Cette dame a les pieds entièrement nus, ce qu'on observait dans les fêtes de Vesta (3) et dans les prières publiques pour obtenir une température favorable (4).

Vient ensuite un homme qui a la chevelure courte et en désordre : se drapant dans un manteau d'une couleur obscure, il porte de la main droite un petit vase destiné aux sacrifices, et de l'autre une corbeille, un plat chargé de fruits ou d'objets qu'il est difficile de reconnaître.

(1) Homer., *Iliad.*, ξ, 184, et ibi Eustath.

(2) Athen., XV, 672.

(3) Ovid., *Fast.*, VI, 397.

(4) Tertull., *Apolog.*, 40; *de Jejun.*, 16.

Dans le troisième cadre se trouve une femme revêtue d'un costume très-pittoresque. Elle est coiffée d'une bandelette entrelacée de feuillages, qui serre à la fois sa chevelure et un ample voile rouge tombant sur ses épaules. Ce voile est le flamméum que portaient les nouvelles épouses et les flamines romaines : mais il se pourrait aussi que notre figure représentât une femme étrusque ou grecque, auquel cas le flamméum n'aurait plus la même signification. Sa robe à longues et larges manches est de la même couleur que le voile; elle est relevée par un large repli et soutenue au-dessus des hanches par une ceinture qui se trouve cachée dans ce repli même. Sur la robe, elle porte une espèce de veste très-courte, un justaucorps, de couleur verte, agrafé sur les épaules, et serré, un peu au-dessous du sein, par une bandelette blanche, seconde ceinture, sur laquelle la dame a posé sa main droite :

Crispatur gemino vestis gortynia cinctu (1).

« Sa robe crétoise se replie sous une double ceinture. »

De la gauche, elle porte un disque, sur lequel on voit une cassette à demi ouverte, peut-être une *acerra*, et un petit rameau de feuillage.

La dernière figure est celle d'un homme, d'un sacrificateur, sans doute, couronné de feuillage et tenant en main une petite patère.

(1) Claudian., *de Rapt. Pros.*, II, 33.

PLANCHE 122.

Nous avons réuni dans cette planche quatre fragments de fresque qui faisaient partie de la décoration d'un même appartement, à Herculanum. Ce sont quatre figures, toutes portées sur des tronçons de colonnes, peints d'un rouge obscur. La première est une femme vêtue de rouge, coiffée d'un casque, armée d'une lance et d'un bouclier : elle a le bras droit et le sein du même côté entièrement nus. La réunion de cette image avec d'autres, qui représentent évidemment des mortels, ne permet pas de supposer que ce soit une déesse, telle que Pallas ou Bellone : peut-être est-ce une Amazone, avec un bouclier rond, comme on en voit dans plusieurs monuments (1).

Viennent ensuite deux autres femmes, vêtues également de rouge, couronnées de feuillages, et portant des patères, des corbeilles de fleurs : on peut leur donner le nom de *Cernophores*.

Enfin paraît un jeune homme entièrement nu, la chlamyde violette flottant sur ses épaules, portant le casque et le bouclier d'airain, et armé d'un petit javelot.

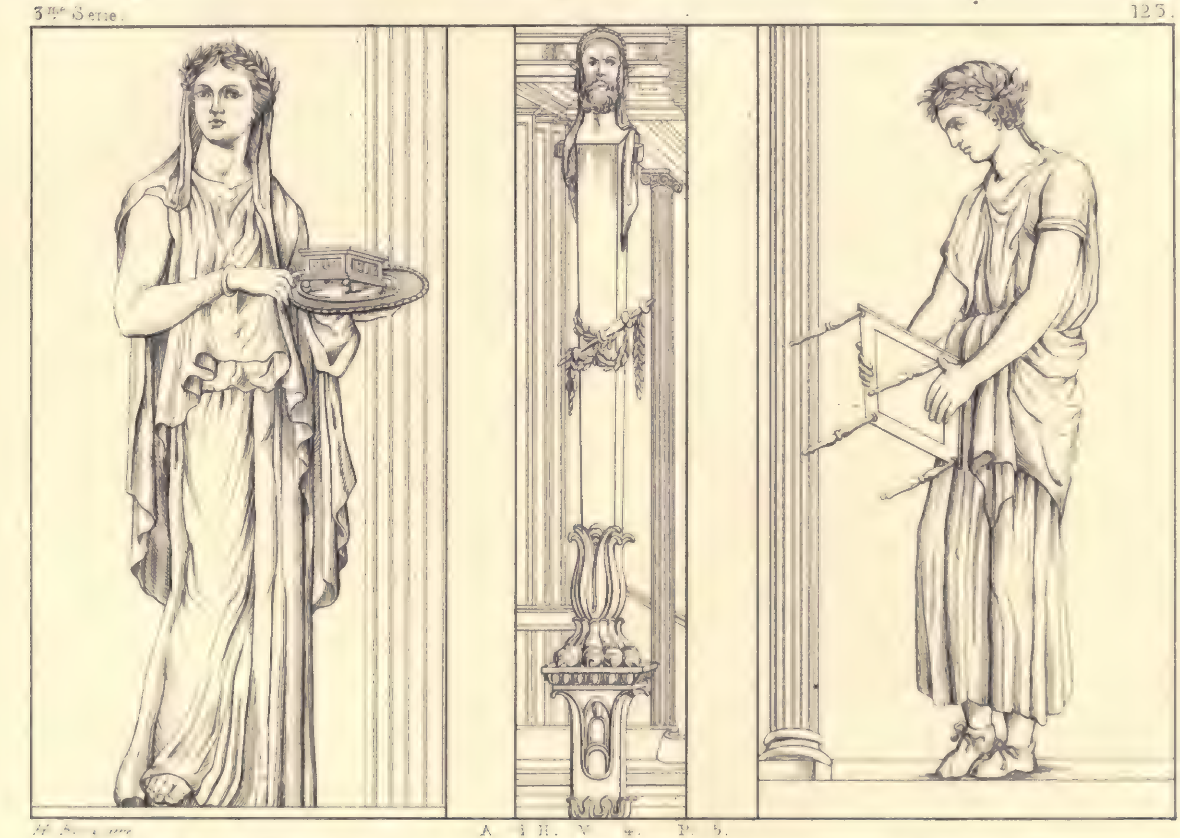
Toutes ces figures, et sans doute plusieurs autres qui ont péri et qui décoraient le même lieu, sont placées sur leur piédestal, dans une attitude qui est celle d'une danse : elles exécutent donc toutes ensemble une danse militaire.

(1) Winkelm., *Mon. ant.*, p., 186.

PEINTURES.

Materi.





A. 1 H. N. 4. P. 5.

Priesterin — *Hermes* — *Priester*

telle que la pyrrhique, la télésienne (1), la curétique ou la cariatique (2) : en effet, dans les danses de cette espèce, on faisait quelquefois figurer ensemble des hommes et des femmes, ce qui leur donnait un nouvel attrait parfaitement décrit dans une épigramme latine citée par Saumaise (3).

PLANCHE 123.

Des trois fragments de fresque que cette planche réunit, le premier contient la figure d'un jeune homme portant une couronne de feuillage dont les lemnisques retombent sur son cou. Il est vêtu d'une tunique verte, à manches courtes, et d'une draperie rouge qui s'enroule autour de son corps, à la hauteur de la ceinture. Ses chaussures sont également rouges. Il porte devant lui, des deux mains, une petite table à quatre pieds qui paraît être de bronze. Ces petits meubles, appelés *anclabries*, étaient employés dans les sacrifices; on en plaçait dans les temples, dans les curies, dans les sépulcres, et l'on y déposait les objets sacrés. Cet attribut indique que notre personnage est revêtu d'un caractère sacerdotal.

A l'autre côté de la planche s'offre le pendant de cette première figure : c'est une femme portant des boucles d'oreilles, une couronne de feuillage et un grand voile

(1) Poll., IV, 99.

(2) Lucian., *de Salt.*, 8 et 10.

(3) Spart., *Hadr.*, 19, et ibi Salmas.; vid. et. Apul., *Met.*, X.

jaunâtre. Sa longue tunique violette tombe jusque sur ses pieds, qui sont nus. Son bras droit est à découvert, et l'on voit au poignet un bracelet d'or; de la main gauche elle porte un disque, et sur ce disque une cassette : et ces deux objets paraissent d'or ou dorés. Sans doute, la cassette est une *acerra,* et la dame une prêtresse.

Le milieu est occupé par un fragment d'architecture : une corniche et un soffite de forme bizarre sont soutenus par trois pilastres et par une colonne, le tout revêtu d'une teinte jaunâtre. Devant cette fabrique, au-dessus de l'abacus évasé d'une sorte de pilastre, se dresse, sur des griffes de lion et sur une espèce de calice de feuillage, un hermès peint en rouge. La tête de cet hermès est ceinte d'un diadème; une bandelette tourne autour de ses oreilles, descend par derrière, et retombe sur les deux anses carrées qui se trouvent à la place des bras. Enfin, au milieu de la gaîne, on voit, attaché par des festons de verdure, un sceptre ou bâton doré. Sans doute la tête est celle de Jupiter. C'est le *Jupiter riciniatus,* coiffé du diadème appelé ricinium (1). C'est aussi le *Jupiter Ctesius,* ce dieu domestique aux oreilles de qui on suspendait des couronnes, que l'on plaçait dans l'office de la maison, et à qui l'on demandait santé et richesse (κτῆσις) (2).

(1) Arnob., VI, p. 91.
(2) Athen., XI, 6; Harpocrat. in Κτεσίου, et ibi Vales.; Pausan., I, 31.

FIN DE LA 3e SÉRIE DES PEINTURES ET DU QUATRIÈME VOLUME.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DU QUATRIÈME VOLUME.

ERRATA.

La planche 68 porte par erreur le n° 60; elle représente Apollon.

La planche 114 porte par erreur le n° 167; elle représente deux Muses, et dans le bas une chasse.

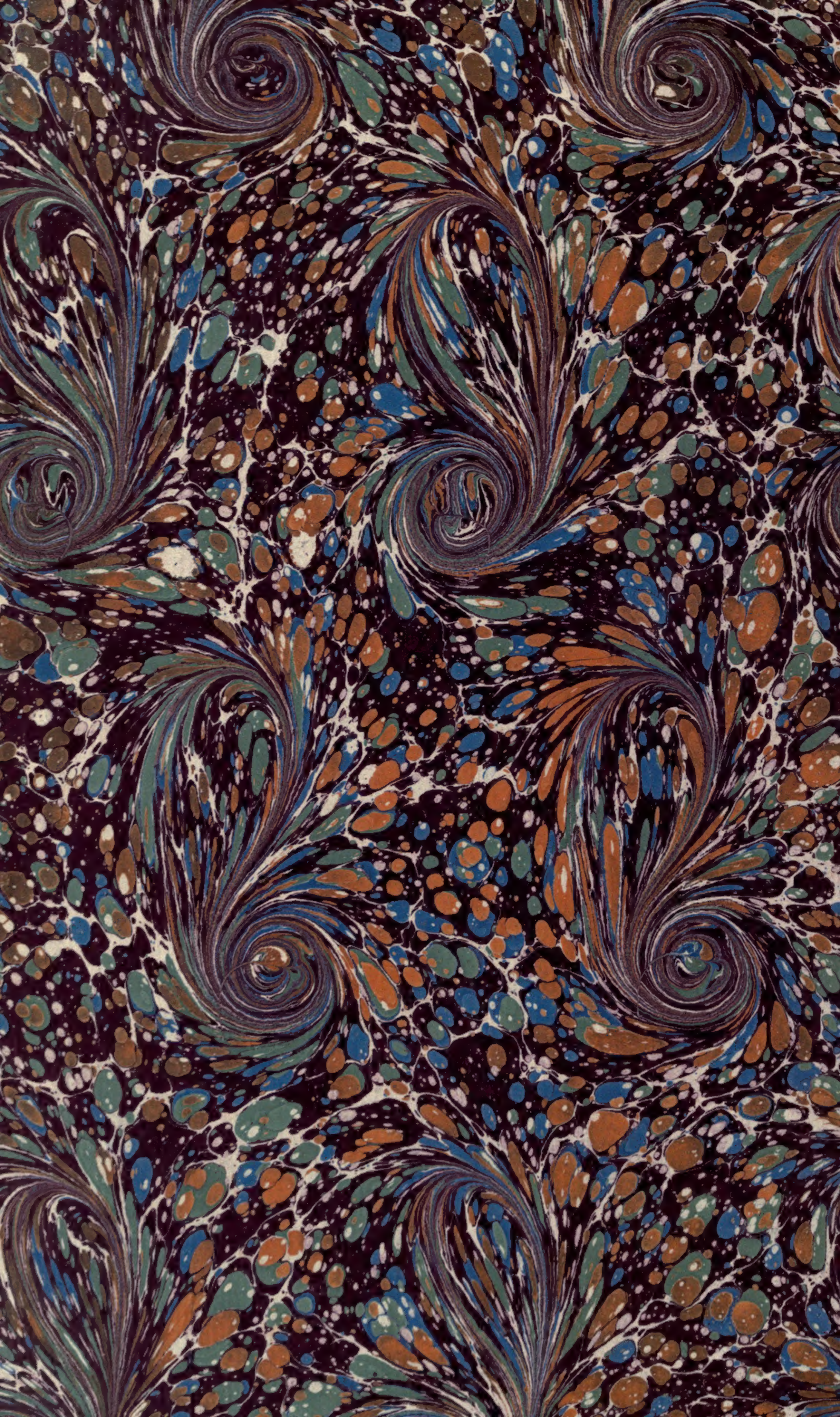














GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00100 9865

